JOSEPH MICHL
(1745—1810)

EIN VERGESSENER SÜDBAYERISCHER KOMPONIST
(SEIN LEBEN UND SEINE WERKE)

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (I. SEKTION)
DER LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
ZU MÜNCHEN

VORGELEGT VON

ALFRED ZEHELEIN

AUS

MÜNCHEN

VERLAG WILHELM BERNTHEISEL / MÜNCHEN 1928

JOSEPH MICHL
(1745—1810)

EIN VERGESSENER SÜDBAYERISCHER KOMPONIST
(SEIN LEBEN UND SEINE WERKE)

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (I. SEKTION)
DER LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
ZU MÜNCHEN

VORGELEGT VON

ALFRED ZEHELEIN

AUS

MÜNCHEN

VERLAG WILHELM BERNTHEISEL / MÜNCHEN 1928

Referenten:

Privatdozent Dr. Gustav Friedr. SCHMIDT

Geheimrat Prof. Dr. Carl v. KRAUS

Tag der mündlichen Prüfung: ~~30~~ 29. Juli 1927.

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV. LEIDEN

MEINEN LIEBEN ELTERN

Inhaltsangabe:

Seite

Einleitung 6

1. Kapitel: Joseph Michls Lebensgang und Umwelt 7

2. Kapitel: Joseph Michls Kirchenmusik 15
   1. Abschnitt: Zur Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts
   2. Abschnitt: Joseph Michls Kirchenwerke

3. Kapitel: Joseph Michls Kammermusikwerke, Sinfonien, Oratorien und Opernmusik 28
   1. Abschnitt: Zur weltlichen Musik des 18. Jahrhunderts
   2. Abschnitt: Joseph Michls Schaffen

1. Anhang: Quellenübersicht 47

2. Anhang: Beitrag zur Biographie Ildephons Michl 60

Literaturverzeichnis 62

Musik-Anhang

Einleitung.

Eine neue Strömung in der historischen Betrachtung aller Künste läßt als „Kunst- bzw. Musikgeschichte ohne Namen" die Bedeutung der einzelnen Persönlichkeiten stark in den Hintergrund treten und macht für das gesamte Kunstwirken das Wesen und Wollen der verschiedenen Zeitperioden verantwortlich. So viel Richtiges daran ist, daß auch der größte Künstler keine voraussetzungslose Erscheinung, sondern eine aus dem Empfinden seiner Zeit geborene ist, ebensowenig darf man deshalb das Recht der Persönlichkeit in Frage stellen; denn gerade darin unterscheidet sich der Meister vom Alltagskünstler, daß er die Mittel und Sprache seiner Umwelt nach eigenem Ermessen um- und ausbaut, letzterer jedoch sich bescheidet lediglich das Idiom der anderen zu sprechen.

Nachfolgende Arbeit beschäftigt sich mit einem Tonsetzer, der zwar über das Maß eines Alltagskomponisten hinausragend, dennoch nicht den Anspruch auf den Namen eines „Großen" machen darf, der sich aber ganz als ein Kind seiner Zeit gibt und sich mit ihr wandelnd auf musikalischem Gebiete das Wesen des bayerischen Rokoko und des beginnenden Klassizismus mit allen Licht- und Schattenseiten vermittelt.

Allen denen, die durch ratenden Beistand mich bei Abfassung meiner Dissertation unterstützten, schulde ich höflichen Dank. Insbesondere bin ich zu solchem verpflichtet Herrn Geheimrat Universitätsprofessor Dr. Adolf Sandberger für die Anregung zu dieser Arbeit und für wertvolle beratende Förderung und Herrn Privatdozenten Dr. Gustav Friedrich Schmidt; ferner den Herren Direktoren und Bibliothekaren der Staatsbibliothek München, des Kreisarchives München, der Fürstlichen Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, Herrn Domkapellmeister Professor L. Berberich, Herrn Stadtpfarrer Oppel-Neumarkt und den Mönchen von Kloster Einsiedeln-Schweiz für freundliches Entgegenkommen.

Der Verfasser.

1. Kapitel.

Joseph Michls Lebensgang und Umwelt.[1]

Joseph Willibald Michl erblickte laut Taufakten am 9. Juli 1745 in Neumarkt in der Oberpfalz das Licht der Welt. Seine Eltern, Anton Michl, Chorregent und Organist, und dessen Gattin Susanna Barbara, geborene Bartscherer, waren am 6. Februar 1741 in Neumarkt, wo Anton Michl wohnte, getraut worden. Über etwaige Geschwister Joseph Michls fehlt uns jegliche Nachricht, desgleichen über andere Daten aus dem Leben der Eltern.

Der Vater Anton Michl hatte mindestens zwei Brüder, die ebenfalls der Musik ihr Leben widmeten. Der ältere hieß Joseph Ildefons Michl.[2]) Er war 1708 in Neumarkt geboren, studierte Musik beim k. k. Kapellmeister Wagenseil, wurde dann selbst Kapellmeister beim Herzog Johann Christoph von Sulzbach und nach dessen Tode 1738 Domkapellmeister in Regensburg. Hier entfaltete er eine rege kompositorische Tätigkeit und war ein allgemein geschätzter und geachteter Künstler. Er starb 1770 in Regensburg.

Der jüngere Bruder des Anton Michl wurde 1723 in Neumarkt geboren.[3]) Dort eignete er sich die Elementargründe der Musik an und besuchte dann das kurfürstliche Seminar in München, wo er zum Organisten ausgebildet und als solcher von den Jesuiten an der Michaelskirche angestellt wurde. Durch die Gunst des Herzogs Clemens von Bayern wurde er, als Geiger, Organist und Komponist[4]) bereits angesehen, in die Hofkapelle aufgenommen. 1750 findet sich die erste Angabe über ihn in den Hofzahlamtsrechnungen, wo er als Organist mit einem Gehalt von 142 fl genannt ist. Im Jahre 1751 bezog er bereits 285 fl, am 10. Oktober 1753 wurde er Vizekonzertmeister mit einem Gehalt von 380 fl. Leider starb der begabte Mann schon im nächsten Jahre, am 23. März 1754. Sein Nachfolger als Hoforganist war Franz Anton Stadler.

Ferdinand Michls Frau Maria Anna starb erst 1801 hochbetagt und genoß bis zuletzt ein Gnadengehalt von 150 Gulden.

Endlich haben wir noch Kunde von einem Virgil Michl.[5]) Dieser, wahrscheinlich ein Sohn des Ferdinand Michl, wurde, wie die Hof-

---

[1]) Vgl. Anhang S. 47ff.

[2]) Über Ildephons Michl berichtet ausführlich Dr. Dominikus Mettenleiter in: Aus der musikalischen Vergangenheit bayerischer Städte, Musikgeschichte der Stadt Regensburg (Regensburg 1866). Vgl. Text im Anhang und Musikbeilagen der 6 Messen Ildephons Michls.

[3]) Vgl. Anhang S. 47ff. Hofzahlamtsrechnungen und lexikalische Quellen.

[4]) Ferdinand Michls XII Symphoniae tribus vocibus instrumentis, scilicet Violino I. II. ac Basso continuo op. I. wurden in Augsburg 1740 gedruckt. 1747 wurde von ihm das geistliche Singspiel: „Tobias et Sara" bei den Jesuiten in München aufgeführt. Vgl. dazu Quellenanhang.

[5]) Vgl. Anhang S. 52 Hofzahlamtsrechnungen.

zahlamtsrechnungen bezeugen, am 30. April 1768 als Nachfolger eines gewissen Pinazzi mit 285 fl als Violoncellist bei der Hofkapelle angestellt. Von ihm verdient Erwähnung, daß er als Pionier deutscher Kunst 1786 eine „deutsche, ernsthafte Oper: Marcio Coriolano" für das Münchener Hoftheater schrieb.

So viel von den Verwandten unseres Joseph Willibald Michl! Dieser verlebte die Kinderjahre in der Heimat und erhielt von seinem Vater die ersten Unterweisungen in der Musik. Das musikalische Elternhaus und die Kirchenmusik einer Kleinstadt machten wohl auf den Knaben nachhaltigen Eindruck.

Da der kleine Joseph Willibald offenbar ein aufgeweckter Bursche war, hatte der Vater mit ihm Höheres vor und brachte ihn in das von Jesuiten geleitete kurfürstliche Seminar an St. Michael in München. Beziehungen zu dieser Anstalt waren ja durch Ferdinand Michl gegeben.

Joseph Willibald sollte dort in erster Linie Humaniora studieren, zeigte aber gleich von Anfang an mehr Lust zur Musik als zu den Wissenschaften und erlangte Ansehen als Kontrabassist, Organist und Komponist, in welch letzterer Eigenschaft er bald Messen, Vespern, Litaneien und sog. Meditationen komponierte und dabei ein frühreifes Talent verriet.

Nun wurde Kurfürst Maximilian Josef III. auf den heranwachsenden Jüngling aufmerksam.

Die Gestalt dieses Herrschers ist eine überaus sympathische. Alle Zeugnisse über ihn bestätigen seine Milde, seine Religiosität und sein großes Musikverständnis. Treffend zeichnet ihn Christ. Dan. Schubart in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst".[6]): „Kaum hatte er Frieden mit seinen Feinden geschlossen, so kehrte die verscheuchte Harmonia mit ihrem Gefolge in seine Stadt zurück. Dieser Churfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viola da Gamba als Meister, strich in seinen meisten Konzerten immer die Violin mit, und setzte einige Kirchenstücke auf, die im besten Geschmack geschrieben sind. Da er so ganz für die Andacht gestimmt war, so weihte er seine Musik auch ganz der Religion. Er stellte ganz bald das Orchester wieder her und setzte den italienischen Kapellmeister Tozzi darüber, der aber über weit größere Leute zu verfügen hatte, als er selbst war; denn Tozzi setzte nur mittelmäßig, verstand aber doch die Kunst, Sänger sehr wohl abzurichten. Da der Churfürst ein ekstatischer Verehrer des Gesanges war, so unterhielt er immer die vortrefflichsten Sänger und Sängerinnen an seinem Hofe, worunter sich die ersten Castraten der damaligen Zeit befanden . . . ."

In diesen Zeilen ist schon auf jene Gattung der Musik hingewiesen, die sich am Münchner Hof, gerade zur Zeit, als unser Joseph Michl dort weilte, einer ganz besonderen Pflege erfreute: Die Oper. Seit Johann Caspar Kerlls Zeiten mochte man in München alljährlich in

[6]) Christ. Fried. Dan. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, herausg. von L. Schubart, Wien 1806, S. 123/124. Vgl. Anhang.

der Faschingszeit die Opernaufführungen nicht missen. In erster Linie handelte es sich dabei um die italienische Opera seria,[7]), die aber von Jahr zu Jahr mehr an dramatischer Größe einbüßte und von der einstigen Lebenskraft einer Cavallischen und Cestischen Oper oft nichts mehr in sich hatte. Die regelmäßige Folge von Arie und Recitativ, wie auch die dreiteilige Form der großen Arie selbst war vielfach zum leeren Schema geworden. Charakteristik und Dramatik wollte ein großer Teil der Hörer nicht mehr bewundern, sondern nur Melodien und Koloraturen in den unzähligen Arien, aus denen sich die Opera seria damals zusammensetzte.

Es war nicht immer so schlecht um die Opera seria bestellt gewesen und auch im 18. Jahrhundert gab es eine Reihe von Reformkünstlern, die mit Können und Energie an der dramatischen Vertiefung dieser Gattung arbeiteten. Und nicht zuletzt war es der Konkurrenzkampf, den die Opera seria mit der immer mächtiger werdenden Opera buffa führen mußte, was ihre Vertreter zur Anspannung der Kräfte und zur Reinigung der großen Oper von den eingerissenen Übelständen zwang. Hermann Kretzschmar charakterisiert dieses Ringen mit den Worten[8]): Daß die Opera buffa so schnell in der Gunst des Publikums vorrückte, kam mit daher, daß die Renaissanceoper an überragenden Meistern vom Schlage Scarlattis und Leos arm war. Die Komponisten, die Venedig, Bologna, die die italienische Schule in Deutschland zu stellen hatte, die Buini, Orlandini, Porta waren altväterisch oder arbeiteten in der Richtung Vincis und Porporas, ohne diese Vorbilder an lebendiger Wirkung zu erreichen. Zu Anfang der dreißiger Jahre setzen aber in der Opera seria eine Reihe höherer Talente ein, die das Interesse an der Gattung wieder mächtig auffrischen und den Sieg der Opera buffa aufhalten." Die so verdienstlich arbeitenden Opernreformatoren waren keine geringeren, als Johann Adolf Hasse, David Perez, Domenico Terradellas, Francesco di Majo, Nicolo Jomelli und Tom-

---

[7]) Die französische Oper, die durch Männer wie Lully und seine Schule: Pascal Colasse, André Campra, André Cardinal Destouches u. a., insbesondere dann durch Rameau höchste Bedeutung erlangte, ist im Münchener Spielplan von 1740—87 (vgl. Anhang S. 57 ff.) durch kein Werk vertreten, war aber unter Kurfürst Max Emanuel zu vorübergehend größerer Bedeutung gelangt. Otto Ursprung schreibt darüber in „Münchens musikalische Vergangenheit", München 1927, S. 146: „Die französische Kunst, welche der Kapelle vor allem bekannt geworden war auf dem Wege über die süddeutschen Klavieristen, aus den Werken Steffanis . . . , tritt nun unmittelbar in ihr Gesichtsfeld; die Lully'sche Oper und das Drama der Klassizisten, denen das große Dreigestirn Corneille, Racine, Molière voranleuchtet, nehmen natürlich das hauptsächlichste Interesse gefangen. Der Kurfürst, leicht entzündlich für das, was neu, überraschend, glänzend, prunkvoll ist, macht sich die französischen Kunstanschauungen zu eigen, Torri, der eine entschieden dramatische Veranlagung, gediegene Schule und rasche stilistische Anpassungsfähigkeit sein eigen nennt, damals aber noch im Werden begriffen ist, wächst in die französische Kunstrichtung hinein; strenger durchgearbeitete Chöre (im Gegensatz zu den herkömmlichen Statistenchören der italienischen Oper), Ballets und Tanzchöre, besonders auch feine Geigensoli in den Arien werden charakteristisch für französische Beeinflussung . . . . Nachdem der Kurfürst wieder in seine Münchener Residenz zurückgekehrt war, hat auch sie an der neuen Kunst teil." Vgl. dazu auch: Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919, S. 168 ff., A. Einstein, Agostino Steffani, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910, S. 13; A. Neißer: Ag. Steffanis Oper „Servio Tullio", Münch. Diss. 1902, Neudrucke in DTB, Bd.: VI$_2$, XI$_2$, XII$_2$; Max Zenger, Geschichte der Münchener Oper, herausgegeben von Th. Kroyer, München 1923, DTB, Bd. XIX/XX (Torri, herausg. von H. Junker), Sandberger-Festschrift, München 1918: „Zwei Griselda-Opern" v. H. Junker. Vgl. auch Otto Ursprung a. a. O. S. 119.

[8]) A. a. O., S. 185.

maso Traëtta.[9]) Freilich genügte die Arbeit dieser Tonmeister nicht, um die Opera seria zum lebensfähigen dramatischen Kunstwerk zu reformieren, diese Tat war einem Größeren vorbehalten: Christoph W. Gluck.

Die große Gegnerin der Opera seria war, wie erwähnt, die Opera buffa. Auch sie nahm von Neapel ihren Ausgang, aber ihre Wurzeln erhielten Nahrung aus dem urgesunden Volksleben und Humor. Hier herrschte die Wirklichkeit und das Phrasenhafte und Eitle diente als Zielscheibe des Spottes. Kein Wunder, daß diese neue Kunstgattung, deren erste Periode in die Jahre 1709 bis 1730 fällt, im Sturm die Herzen des Volkes eroberte und von Neapel aus ihren Siegeszug durch die benachbarten Länder antrat. Dazu kam, daß bald die tüchtigsten Komponisten ihre Kraft der Opera buffa zur Verfügung stellten, daß die musikalische Charakteristik hier sich mehr und mehr entfalten konnte und daß endlich die melodische Kunst, frei von dem störenden Übermaß an Zierarten und Koloraturen, den Weg zu klassischer Schönheit (Mozart) fand. Die deutsche Oper verfiel um die Mitte des 18. Jahrhunderts: „vom Jahre 1730 ab ist es mit der deutschen Oper zu Ende; überall herrschen die Italiener".[10]) Die letzten Aufführungen deutscher Opern fanden in Braunschweig (1749) und Rudolstadt (1751—54) statt.[11]) Aber wenn auch augenblicklich das deutsche Element besiegt war, die Sehnsucht danach blieb doch in den Herzen der Tüchtigsten lebendig. Vorerst aber mußte der Kampf zwischen Seichtigkeit und dramatischer Vertiefung, zwischen hohlem Pathos und gesundem Witz, endlich auch das Ringen um die textliche Reform auf dem Boden italienischer Kunst und Sprache[12]) ausgefochten werden.

Auch in München, das ja unter Kurfürst Max Josef III. wieder ein Musikzentrum geworden war und besonders viel Interesse der Oper entgegenbrachte, prallten die verschiedenen Richtungen aufeinander. Interessante Einblicke, obwohl ergänzungsbedürftig, vermittelt ein Verzeichnis der Opernaufführungen von 1740—1787, welches uns Rudhart in seiner „Geschichte der Oper am Hofe zu München" mitteilt.[13]) Aus dieser Übersicht geht nämlich deutlich hervor, wie sich der herrschende Geschmack in München damals im Laufe der Dezennien, von vielem beeinflußt, wandelte und besserte. Die Opera seria fiel nach und nach ihrer eigenen inneren Schwäche zum Opfer, oder sie suchte nach einer Auffrischung durch neuen Geist und gesteigerte Dramatik. So ist es zu beurteilen, wenn 1781 in München der „Idomeneo" Mozarts gegeben wurde; das Bestre-

[9]) Ebenda S. 187.

[10]) Kretzschmar, a. a. O., S. 150.

[11]) G. F. Schmidt: Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper (Zeitschrift für Musikwissenschaft, V S. 656).

[12]) Zur Geschichte der Textfrage. Kretzschmar: ebenda S. 158 ff. Die Entwicklungslinie des Operntextbuches geht von Silvio Stampiglia (Hauptwerk: Mario fuggitivo) über Apostolo Zeno, den ernsten Dramatiker, zu Pietro Metastasio, dem berühmtesten Operndichter des 18. Jahrh. (57 Operndichtungen: Artaserse, Adriane in Sirio, Ezio, Siroe, Il re pastore, Demofoonte, Catone in Utica usw.). Der Reformator erstand in Raniero da Calzabigi, dem Dichter Glucks. (Vgl. Kretzschmar, S. 202 ff.).

[13]) Fr. M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising 1865; S. 182 ff.

ben, von Italien abzurücken, mehr deutsch zu denken und die Sehnsucht nach der deutschen Oper wurden damals wieder mächtig. Man beachte nur die Zunahme der deutschen Komponisten in den späteren Jahren des angeführten Opernverzeichnisses: Naumann, Gluck, Mozart, Kürzinger, Michl, Holzbauer, Vogler. Hermann Kretzschmar weist in seiner „Geschichte der Oper" auf Holzbauer und Naumann[14]) besonders hin, sie gehören wesentlich zum Kreise der einsichtsvollen Männer, die an der Hohlheit der älteren Opera seria Anstoß nahmen und in gewissem Sinne Glucksche Ideen vertraten.

Ferner finden wir den hochbegabten Slaven Misliweczek mit seinem „Ezio", unter den Italienern Traëtta mit „Siroe", Sacchini mit „Scipione in Cartagena", Galuppi und vor allem auch Jomelli[15]) im Spielplan Münchens vertreten.[16]) Deren Werke trugen alle dazu bei, die reformatorischen Bestrebungen, die auf eine Vertiefung der dramatischen Kunst hinarbeiteten, zu unterstützen und praktisch zu verwirklichen. Glucks „Orfeo" freilich ist die am meisten bewußt reformatorisch eingestellte Tat auf dem Gebiet der großen italienischen Oper.

Neben der Opera seria war freilich längst schon die Opera buffa in die Höhe gekommen, auf deren Bedeutung schon hingewiesen wurde. An dieser Stelle sei nur an die 1775 in München erfolgte Aufführung von Mozarts „La finta giardiniera" erinnert, ferner an unseres Joseph Michls Opera buffa „Il barone di Torre forte". Wie wir im 3. Kapitel noch sehen werden, hat Michl allerdings auch in der Opera buffa keine besonders glückliche Hand gezeigt.

Die Kammermusik[17]) dieser Jahre war wesentlich auf naive Heiterkeit eingestellt. Bedeutsam ist der sich vollziehende Wechsel der Formen: Die klassische Sonate entwickelte sich aus den alten Gebilden und auch die Instrumentation machte eine grundlegende Wandlung durch.[18]) Kurfürst Max Joseph III. haben wir bereits als eifrigen Freund und Förderer der Tonkunst kennen gelernt.

So herrschte denn am Münchner Hofe ein reges musikalisches Leben und die verschiedenen Ideen dieser Übergangszeit fanden in der bayerischen Residenzstadt liebevolle Pflege und Nahrung.

In diese Umgebung war Joseph Michl hineingestellt worden und fand auch bald die Fühlung mit dem herrschenden Kunstgeist. Das junge Talent entfaltete sich vielversprechend; mit weitem Blick er-

---

[14]) A. a. O., S. 203, 213, 223, 228, 135, 220, 259.

[15]) Zu Jomelli vgl. H. Abert „Nicolo Jomelli als Opernkomponist" Halle 1908.

[16]) Mysliweczek, † 1781 in Rom, unter dem Namen „il Boemo" dort bekannt, war ein Freund Mozarts und Schüler Habermanns. — Traëtta ist nach Kretzschmars Urteil (a. a. O. S. 192) „der bedeutendste unter den Komponisten, die als Vorläufer Glucks bezeichnet werden können". Vgl. zu Traëtta: D. T. B, XIV u. XVII (publ. von H. Goldschmidt). Über Sacchini vgl. Kretzschmar (a. a. O. S. 234/35), über Galuppi (S. 211/12), über Jomelli (S. 190 ff.) — Über Bernasconi und P. Sales vgl. in dieser Arbeit Seite 40.

[17]) Zur Kammer- und Sinfoniemusik der Zeit vgl.: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. III: Sinfonien der Pfalzbayer. Schule; Bd. VII_2; Bd. VIII_2, Bd. XV; Bd. XII_1. („Rosetti". In der Einleitung stehen treffend die Worte W. H. Riehls: „Anspruchslose Leute waren es, aber doch immer gute, treue Seelen, gesunde Bursche, göttliche Philister . . .)". Bd. IX_2: Ausgew. Werke von Leopold Mozart. — Ältere Münchner Kammermusik vermittelt Bd. I: Ausgewählte Werke von Dall' Abaco. —

[18]) Vgl. Kapitel III der Arbeit 1. Teil: Zur weltlichen Musik des 18. Jahrhunderts.

kannte jedoch Kurfürst Maximilian Joseph III., der Förderer und Mentor seines Schützlings, daß dem Jüngling noch die strenge Schule des Kontrapunktes fehlte, und schickte ihn deshalb nach Freising zu Camerloher, der einen großen Schülerkreis um sich versammelt hatte.[19]) Lipowsky, Schubart und auch Rudhardt[20]) sprechen von dem Plane des Kurfürsten, Michl zuerst nach Italien zu schicken, der aber an der Furcht Michls vor einer solchen Reise gescheitert sei und sich erst in späteren Jahren, zwischen 1770 und 1775, verwirklicht habe.

Bei Camerloher nun widmete sich Michl mit allem Eifer den Studien in der Kompositionslehre und machte große Fortschritte. Er schrieb während des Freisinger Aufenthaltes ein Oratorium, das dem Fürstbischof außerordentlich entsprach, wie die Quellen besagen.[19]) Nach München zurückgekehrt, komponierte er ein weiteres Oratorium: „Gioa, re di Giuda", welch letzteres die Anerkennung des Kurfürsten in solchem Maße erhielt, daß Michl darauf zum Hofkompositeur mit einem jährlichen, aber widerruflichen Gehalt von 240 fl. ernannt wurde. In den Hofzahlamtsrechnungen[19]) wird davon nirgends etwas erwähnt, woraus zu schließen ist, daß der Gehalt aus der Privatkasse des Kurfürsten floß; in der Widerruflichkeit des Gehaltes aber lag für den Nachfolger Max Joseph III. das Recht, die Zahlungen zu suspendieren. Michl selbst scheint allerdings eine andere Auffassung gehabt zu haben.

Vom Jahre 1772 an ging sein Stern mehr und mehr auf, bis er 1777 jäh erlosch. In Landshut wurde 1772 ein „Pange Lingua" von ihm gedruckt, in München ging im gleichen Jahre seine Opera buffa: „Il barone di Torre forte" erfolgreich über die Bühne. Der berühmte englische Musikschriftsteller Dr. Burney sprach sich 1772 anläßlich eines Besuches in München überaus anerkennend über unseren Meister aus.[21])

Das bedeutendste und für Michl hoffnungsvollste Ereignis wurde jedoch die ehrenvolle Übertragung der Komposition der Faschingsoper des Jahres 1776. Er machte sich denn auch mit allem Eifer ans Werk, komponierte die Oper — diesmal eine Opera seria auf Metastasios Text: „Il trionfo di Clelia" — innerhalb vier Wochen und setzte darauf, nach seinem eigenen Bekenntnis, die größten Hoffnungen. Die Oper wurde auch beifällig aufgenommen, Michls Erwartung einer besonderen kurfürstlichen Gnadenbezeugung und eines finanziellen Erfolges aber völlig enttäuscht.

Im gleichen Jahre wurde am 31. Mai ein Schauspiel „Johann Faust" mit Musik von Joseph Michl gegeben, aber alsbald von der Zensur verboten. Das Glück hatte unseren Meister verlassen.

Im Dezember des Jahres 1777 starb der gütige, von den Münchnern innig geliebte Kurfürst Maximilian Josef III. Er war Michls

---

[19]) Vgl. Anhang S. 47 ff.

[20]) Schubart schreibt darüber nur (a. a. O. S. 124): „. . . Zwar hielt sich Michl einige Jahre in Italien auf, behielt aber doch seinen Nationalzuschnitt so bey, daß der Bayerische Musikgeist in allen seinen Stücken durchblitzt."

[21]) Vgl. Anhang S. 53 ff: Lexikalische Quellen.

Gönner gewesen. Für ihn bedeutete des Herrschers Tod das unglücklichste und folgenschwerste Ereignis. Kurfürst Maximilians Nachfolger war Karl Theodor von der Pfalz. Dieser in jeder Hinsicht anders geartete Herrscher brachte neues Leben, neue Ideen und neue Leute nach München mit und jetzt entbehrlich gewordene Männer mußten verschwinden. Und dazu gehörte auch unser Joseph Michl.

Im Januar des Jahres 1778 wurde er unter Belassung des Titels Kammerkompositeur pensioniert, bzw. entlassen; denn er erhielt von den 240 fl. Jahresgehalt vorerst nichts mehr. Das Recht zu dieser Handlung hatte die Hofkammer auf Grund der schon erwähnten Widerruflichkeit des Gehaltes.

Michl führte in den nächsten zweieinhalb Jahren ein überaus sorgenvolles Leben und war auf die Barmherzigkeit einiger edeldenkender Freunde angewiesen, die ihm Geld vorstreckten und ihn so vor dem Schlimmsten retteten. Des unglücklichen Mannes Schulden wuchsen von Tag zu Tag und oft mag er an die Zeiten fürstlicher Gunst zurückgedacht haben, derentwegen er mehrere angesehene Stellungen außerhalb Bayerns, als beste und letzte die eines Vizekapellmeisters in Mainz[22]) ausgeschlagen hatte.

Unser Meister richtete nun mehrere Bittgesuche an den Kurfürsten, die anfangs ohne Erfolg waren, 1780 aber doch eine kleine Erleichterung brachten. Am 12. Juli dieses Jahres bewilligte Karl Theodor wieder einen Gehalt von 125 fl. jährlich — eine im Vergleich zum früheren, auch schon bescheidenen Gehalt von 240 fl., — unbedeutende Summe. Es scheint auch, daß dieser Gehalt von 125 fl. erst vom September 1780 an wieder ausbezahlt worden ist; denn Michl selbst spricht immer von 32 Monaten, die er gänzlich mittellos gewesen sei (Januar 1778 bis September 1780). Nach seinen eigenen Worten[23]) konnten ihn diese 125 fl. nicht mehr in die Höhe bringen, dazu hätte er zum mindesten einer Entschädigungssumme für die genannten 32 Monate bedurft; er richtete auch an Kurfürst Karl Theodor mehrere Bittgesuche und Graf Seeau, der einflußreiche und beim Hof beliebte Theaterintendant, bestätigte in einem im Kreisarchiv München erhaltenen Schreiben die Berechtigung der Forderungen Michls. Aber der Kurfürst lehnte jede Bewilligung einer Entschädigungssumme oder Gratifikation ab.

Michl war mittlerweile, 1780, von München fortgezogen[24]) und einer Einladung seines Verwandten Johann Baptist Moser, Klosterrichter in Weyern, folgend, dorthin übergesiedelt. Die pracht- und genußliebende Residenzstadt hatte er wieder mit der Beschaulichkeit stillen Landlebens, mit der friedlichen Atmosphäre eines alten Klosters vertauscht. Die Oper, ehedem des Meisters Ideal, war in Weyern für ihn erledigt. Kammermusik mögen die Mönche hie und

[22]) Nachforschungen im Mainzer und Würzburger Stadtarchiv, die Verf. anstellte, blieben ergebnislos. Es fand sich weder irgendein Hinweis auf Michl, noch war es möglich eine Komposition Michls zu erreichen. Vgl. dazu S. 47ff Anhang, Akten des Kreisarchives München.

[23]) Vgl. Anhang S. 47ff: Originalakten des Kreisarchives München.

[24]) Vgl. Anhang S. 47ff: Akten und Lexikalische Quellen.

da getrieben haben, so daß Michl diesem Schaffensgebiet nicht ganz entsagen mußte, aber das Wesentliche der klösterlichen Musikpflege war die Kirchenmusik. So wurde, wie Kornmüller[25]) richtig bemerkt, Michl ganz von selbst zum eifrigen Kirchenkomponisten. Er scheint auch, allen Quellen zufolge, die Leitung der Kirchenmusik und die Komposition neuer Kirchenwerke für den Bedarf der Mönche übernommen zu haben, gegen freies Unterkommen und Verpflegung.

Zehn Jahre hatte er bereits dort gewirkt, als sich seine Lage etwas besserte. Der Kurfürst bewilligte auf das erwähnte Befürwortungsschreiben des Grafen Seeau hin zwar keine Entschädigung für die verflossene Zeit, ließ jedoch wieder den vollen Gehalt von 240 fl. jährlich auszahlen.

Michls Lage blieb dennoch gedrückt. Der redlich denkende Mann empfand die Schuldenlast peinlich und wandte sich deshalb im Laufe der folgenden 13 Jahre noch zweimal an den kurfürstlichen Hof,[26]) in der Hoffnung, durch Aufbesserung des Gehaltes ein schulden- und sorgenfreies Alter genießen zu können. Leider beide Male vergebens! Sein an Karl Theodor gerichtetes Gesuch vom 17. März 1795 um Erhöhung des Gehaltes auf 400 Gulden hatte ebensowenig Erfolg wie sein letztes in einem auffallend freimütigen und bitteren Ton abgefaßtes Schreiben vom Jahre 1801 an Kurfürst Max Josef um Überlassung der heimgefallenen Pension der gestorbenen Base Maria Anna Michlin. Die Armut blieb seine Begleiterin bis ans Lebensende.

Im Kloster Weyern mag der geprüfte Mann unter mitfühlenden Freunden und in der Vertiefung in die Kunst Trost für des Lebens Enttäuschungen, wozu vielleicht auch der Verzicht auf Gründung einer Familie gehörte, gefunden haben. Ob Michl während seines Weyerner Aufenthaltes, von 1780—1803, im Jahre 1786 durch den Abt Rottenkolber vom Benediktinerkloster Tegernsee eingeladen wurde, dorthin als Musiklehrer zu kommen, dies aber abgelehnt hat, ist fraglich; R. Eitner[27]) berichtet dies unter Berufung auf Kornmüller als verbürgte Tatsache, Lipowsky dagegen weiß nichts davon. Wenn dem wirklich so gewesen ist, so zeigt diese Episode, daß Michl im Kloster Weyern eine Heimstatt gefunden hatte, die er nicht aufgeben wollte, aber verlassen mußte.

Das Jahr 1803 brachte als Folge der Säkularisation die Aufhebung des Klosters Weyern. Unser Meister kehrte nun im Alter von 58 Jahren in seine Heimatstadt Neumarkt in der Oberpfalz zurück. Dort lebte er ganz zurückgezogen; kein Bittgesuch, kein zeitgenössischer Bericht weiß mehr etwas von ihm zu erzählen.[28])

---

[25]) Kornmüller, Lexikon der Kirchlichen Tonkunst, Seite 315: „. . . . lebte . . . im Kloster Weihern, wo er fleißig componierte und Kirchenmusik dirigierte". Vgl. Anhang.

[26]) Vgl. Anhang: Akten.

[27]) Quellenlexikon S. 466: „Kornmüller 1,213 unter Gloggner sagt, daß Michl durch den Abt Rottenkolber nach 1786 nach Tegernsee ins Benediktinerkloster eingeladen wurde, um den Musikunterricht daselbst zu leiten (Lipowsky, Kreisarchiv).

[28]) Nachforschungen in Neumarkt, die Stadtpfarrer Oppel in liebenswürdiger Weise auf Ersuchen des Verfassers anstellte, brachten nur die Taufakten zum Vorschein (s. Anhang).

Die lexikalischen Quellen geben als Michls Todesjahr 1810 und 1813 an.[29]) Lipowskys Lexikon, 1811 erschienen, zählt unseren Meister noch zu den Lebenden.

Es ist ergreifend, zu sehen, wie ein talentierter Künstler durch harte Schicksalsschläge an der Entfaltung schlummernder Kräfte gehindert wurde. Freilich ist Michl selbst von jeder Schuld nicht freizusprechen; denn er hat es nicht vermocht, durch Energie und einen für Künstler oft notwendigen Optimismus Herr der widrigen Ereignisse zu werden und sich nach Zerstörung seiner Hoffnungen neue Ziele zu setzen.[30]) So zeigt sich auch hier wieder der elementare Unterschied zwischen dem Menschen gewöhnlichen Formates und dem Genius, man denke nur an L. v. Beethoven! Ein Gutes hatte aber die Tragik im Leben unseres Meisters doch zur Folge: Sie ließ Michl als Menschen und Künstler zur Reife gelangen. Es ist fraglich, ob er bei günstigeren Verhältnissen bedeutender geworden wäre, möglich allerdings, daß die strenge Zurückgezogenheit in Weyern, das Fehlen des Kontaktes mit dem großen zeitgenössischen Schaffen hemmend auf seine Fantasie eingewirkt hat. Jedenfalls gewinnt man aus Michls Werken den Eindruck, daß er ständig an der Vervollkommnung seiner Kunst gearbeitet hat und daß es ihm um dieselbe wirklich ernst war. Und dadurch hat er es verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden.

---

2. Kapitel.

Joseph Michls Kirchenmusik.

1. Abschnitt:
Zur Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts.

2. Abschnitt:
Joseph Michls Kirchenwerke.

1. Abschnitt.

Zur Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts.

Die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, namentlich im deutschen Süden, ist gekennzeichnet durch die Stilwandlung von der ausgehenden römischen und spätvenezianischen Schule über die Neapolitaner

[29]) Nach Fétis und Kornmüller wäre 1810 Michls Todesjahr, Gerber (1812/13) nennt keine Zahl; vgl. Anhang: Lexikalische Quellen.

[30]) Für Michl bedeutete es das größte Unglück, daß er sich mit den veränderten Verhältnissen nach 1777 nicht abfinden konnte. Anstatt sich, noch jung und im besten Schaffen, eine neue Lebensaufgabe zu stellen, wandte er seine ganze Kraft der Zurücknahme seiner Entlassung usw. zu, wobei ihm aber auf Jahre hinaus jeder Erfolg versagt war und seine Kraft gebrochen wurde. Vgl. Michls Eingaben im Anhang.

zur klassischen religiösen Kunst J. Haydns, Michael Haydns, Mozarts bis zum Höhepunkt der ganzen neueren Entwicklung: der Missa Solemnis Beethovens.

Weinmann[31]) zeigt, wie im 18. Jahrhundert neben der instrumentalen Auffassung auch noch die rein vokale Tradition Bedeutendes schuf. Die Erinnerung an die a cappella-Zeit und an die großen Männer der alten römischen Schule lebte lebendig auch in Deutschland im 18. Jahrhundert fort. Italienische und deutsche Komponisten wandeln in ihren Kirchenkompositionen noch vielfach die alten Bahnen. Man braucht hier nur an Antonio Bernabei in München oder gar an den „österreichischen Palestrina" Joh. Jos. Fux in Wien zu erinnern.

Aber der wirkliche Zeitstil war dieses Schaffen natürlich nicht, führend wird vielmehr die spätere venezianische und die neapolitanische Schule, deren Vorherrschaft bis zum Beginn der klassischen Periode währt. Die deutschen Meister gingen fast ganz im italienischen Stil auf, so daß die Geschichte der genannten italienischen Schulen auch großenteils für die Entwicklung der Kirchenmusik in Deutschland maßgebend ist.

Antonio Lotti und Antonio Caldara — ersterer wirkte von 1717—1719 in Dresden, letzterer von 1716—1736 in Wien — sind die beiden wichtigsten Meister der spätvenezianischen Schule. Neben a cappella-Werken im großen Stil, man denke nur an die Vertonungen des „Crucifixus" beider Meister, pflegten sie auch eifrig das Instrumentale, dem Concertanten nicht aus dem Wege gehend. Gerade das concertante Wesen wurde aber die größte Gefahr für eine gesunde Fortentwicklung der Kirchenmusik; denn Koloraturen aller Art, Formalismus und Nichtbeachtung des Textinhaltes überwucherten leider allzuoft die guten Gedanken und anmutigen Melodien. Noch weltlicher und opernhafter, freilich auch anderseits melodienreicher und formal geschlossener wurde die Kirchenmusik, als die venezianische Schule ihre Herrschaft an die neapolitanische abtreten mußte. Weinmann kritisiert in dem obengenannten Buche[32]) den Übergang der beiden Stilarten mit folgenden, an wesentliche Dinge rührenden Sätzen: „Um die Wende des 17. Jahrhunderts vollzieht sich in der musikalischen Oberherrschaft Italiens eine starke Wandlung. Hatten die Römer wie die Venezianer die Führerrolle auf musikalischem Gebiete von den Niederländern übernommen, so mußten sie dieselbe nun an Neapel abtreten, wo eine eigene, die neapolitanische Schule, ersteht. Die Bedeutung dieser Glanzperiode

[31]) K. Weinmann: „Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert". Kempten/München 1913. Vgl. in diesem Buche S. 143—150: Die jüngere Venezianische Schule; S. 151—162: Die Neapolitanische Schule; S. 170: Jos. Fux; S. 229: Kirchliche Instrumentalmusik; ferner noch S. 128, 129, 130—133. — Vgl. auch: H. Barth, Geschichte der geistlichen Musik, Hamburg 1903. — R. Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1861. — J. Katschthaler, Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1893. — A. Möhler. Ästhetik der kath. Kirchenmusik, Ravensburg 1910, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1876 ff. — H. Kretzschmar, Leipzig 1905 u. 1919. Führer durch den Konzertsaal. Kirchliche Werke.

[32]) A. a. O. S. 149.

Neapels liegt in der weltlichen Musik, die eine Übernahme der venezianischen Tradition bedeutet; deswegen trägt auch die Kirchenmusik dieser Periode ganz den Charakter der jungen venezianischen Schule: neben manchem guten Werk im alten Stil Opernmusik in der Kirche. Freilich wird man zugestehen müssen, daß der neapolitanische Stil eine gewisse Verfeinerung des venezianischen bedeutet, daß er ein zarteres Melos anstrebt, daß die ganze Stimmführung eine elegante Glätte erreicht, Vorzüge, die der neapolitanischen Schule den Ruhm der Epoche des schönen Stils eingetragen haben. Entwicklungsgeschichtlich ist die neapolitanische Kirchenmusik deswegen von Bedeutung, weil zweifelsohne hier die Fäden liegen, welche Italien und Deutschland miteinander verbinden, weil unsere Wiener Klassiker Haydn, Mozart, und wohl auch Beethoven, in mehr als einer Beziehung Geisteskinder der Neapolitaner geworden sind." Ein noch strengeres Urteil über die neapolitanische Kirchenmusik fällt Hermann Abert[33]): „In der Geschichte der Kirchenmusik, namentlich ihres Hauptstückes, der Messe, bedeutet das Eingreifen der Neapolitaner einen raschen Abstieg von der glorreichen Höhe ... Er (nämlich A. Hasse) beraubte die Kirchenmusik zweier Haupteigenschaften, ohne die sie ihrer Aufgabe niemals gerecht zu werden vermag: der Männlichkeit und der Mystik." —

Von Alessandro Scarlatti ab bis zu den Wiener Meistern behauptet die neapolitanische Schule die Führerschaft. In der verhältnismäßig langen Zeit ihrer Herrschaft hat sie sicherlich auch positive Leistungen zu verzeichnen. So gibt sie vor allem der Kirchenmusik eine freiere Behandlung der Instrumentation, die knappe, sonatenmäßige Form größerer Sätze und einen außerordentlichen Melodienreichtum. Die Koloraturauswüchse waren freilich am schwierigsten zu überwinden und noch bei Jos. Haydn treten manche Stellen in seinen Messen auf, die ihre ursprüngliche Verwandtschaft mit der Arie der Opera seria verraten. Gerade der Umstand, daß die Meister der neapolitanischen Schule in erster Linie Opernkomponisten waren, ist die Ursache so vieler Entgleisungen des Geschmackes auf einem Gebiete der Kunst, welches naturgemäß eine andere Behandlungsweise verlangt.

Die ausgehende neapolitanische Schule arbeitet bereits an der Gewinnung des neuen Musikideales auch in der Kirche. Und nicht zu den letzten Pionieren gereifter Kunst gehörte auch unser Joseph Michl. Selbst durch die Schule der Neapolitaner gegangen, gelang es auch ihm, seinem Stil die Merkmale der Klassizität aufzudrücken: vollkommene Beherrschung des Technischen, Vereinheitlichung der Form, die sonatenmäßig oder liedförmig wird, Veredelung der Koloratur und deren allmähliche Abschaffung, Vertiefung des Melodischen und Harmonischen unter Berücksichtigung des Textes; auf instrumentalem Gebiet Zurücktreten der Orgel, Wegfall des Continuo, freie Baß- und Bläserbehandlung, ideale Geigen-

[33]) Hermann Abert: W. A. Mozart, S. 796 (Leipzig 1919). Über Hasse vgl. Walter Müller, „Hasse als Kirchenkomponist". Leipziger Diss. 1911.

führung, und an Stelle des italienischen Geistes deutsches Empfinden.[34])

2. Abschnitt.

Joseph Michls Kirchenwerke.

Von Joseph Michls Kirchenwerken sind erhalten:

Psalm „Dixit Dominus" in C-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Pauken, 2 Clarinen. (Domchorbibl. München A. E. S.)

Psalm „Confitebor" in A-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

„Magnificat" in F-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Pauken, 2 Clarinen (Domchorbibliothek München A. E. S.)

Psalm „Beatus vir" in A-moll: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Hörner. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

Psalm „Laudate pueri" in F-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

Psalm „Laetatus sum" in B-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

Psalm „Lauda Jerusalem" in G-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

Psalm „Dixit Dominus" in F-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Pauken, 2 Clarinen. (Domchorbibl. München A. E. S.)

„Magnificat" in C-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Pauken, 2 Clarinen. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

Psalm „Dixit Dominus" in F-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Pauken, 2 Clarinen. (Domchorbibl. München A. E. S.)

Psalm „Laudate pueri" in D-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Pauken, 2 Clarinen. (Domchorbibl. München A. E. S.)

Psalm „Nisi Dominus" in Es-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Hörner. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

Psalm „Laudate pueri" in C-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Pauken, 2 Clarinen. (Domchorbibl. München A. E. S.)

„Magnificat" in D-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Pauken, 2 Clarinen. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

Psalm „Laudate pueri Solenne" in D-dur: vierstimm. Chor, Soli, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Pauken, 2 Clarinen. (Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Mss. 2375.)

Erste Lauretanische Litanei in D-dur: vierstimm. Chor, Soli, Orgelcontinuo, Streicher, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Clarinen, 2 Pauken. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

---

[34]) Neudrucke von Kirchenmusik des 18. Jahrh.: Denkmäler der Tonkunst in Bayern IX_2: Leopold Mozart. Denkmäler der Tonkunst in Österreich II_1: Fux: Motetten. Denkmäler der Tonkunst in Österreich I_1: Fux: Messen. Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIII_1: Caldara: Kirchenwerke (darunter 8 Motetten für 2 Stimmen und Continuo, oft von ergreifender Schönheit). Denkmäler der Tonkunst in Österreich XXIII^1: Draghi, Kirchenwerke. Denkmäler der Tonkunst in Österreich XXII: Michael Haydn, Kirchenwerke (besonders beachtenswert: Franziskusmesse mit Violoncello-Solo im „Et incarnatus", Credo-Amen ohne Fuge, klassische Instrum.) Vgl. auch die Messen W. A. Mozarts, Haydns und Beethovens C-Messe.

Zweite Lauretanische Litanei in D-dur: vierstimm. Chor, Soli, Orgelcontinuo, Streicher, 2 Clarinen, 2 Pauken. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

„Tantum ergo" in D-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Clarinen, 2 Pauken. (Domchorbibliothek München A. E. S.)

„Tantum ergo" in C-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Hörner. (Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Mss. 2359.)

„Tantum ergo" in G-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Hörner. (Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Mss. 2358.)

Hymnus „Lauda Sion" in F-dur: Concertierender Sopran, Alt, Tenor und Baß, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Hörner. (Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Mss. 2360.)

Offertorium „Oculi omnium" in C-dur: vierstimm. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Hörner, 2 Oboen ad lib. (Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Mss. 2361.)

„Miserere" in G-moll: vierstimm. gem. Chor, Soli, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Fagotte. (Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Mss. 2363.)

Duetto „Christus innocens" in A-dur: Sopransolo, Baßsolo, Orgelcontinuo, Streicher. (Klosterbibliothek Einsiedeln, Schweiz. Ohne Signatur.)

„Deutsches Requiem": Für 3 Stimmen (Discant, Alt, Baß) und Orgelcontinuo. (Bayer. Staatsbibliothek München Mus. Mss. 1294.)

Missa in D-dur: vierstimm. gem. Chor, Soli, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Hörner, 2 Oboen, 2 Clarinen, 2 Pauken. (Bayer. Staatsbibliothek München Mus. Mss. 294.)

Missa Pastoralis in F-dur: vierstimm. gem. Chor, Soli, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Clarinen, 2 Pauken. (Bayer. Staatsbibliothek München Mus. Mss. 295.)

Missa in D-dur: vierstimm. gem. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Flöten ad lib., 2 Clarinen, 2 Pauken. (Domchorbibl. München.)

Missa in A-moll: vierstimm. gem. Chor, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Oboen, 2 Clarinen, 2 Pauken. (Klosterbibliothek Einsiedeln, Schweiz. Thek 551 I.)

Missa Solenne in C-dur: vierstimm. Chor, Soli, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Hörner, 2 Clarinen, 2 Pauken. (Bibl. Augsburg A. J. 88.)

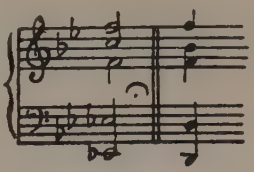
Große Messe in D-dur: (Missa Solenne in D-dur): vierstimm. gem. Chor, Soli, Streicher, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner, Orgelcontinuo. (Münchner Staatsbibliothek Mus. Mss. 2362.)

Missa in E-moll: vierstimm Chor, Soli, Streicher, Orgelcontinuo, 2 Clarinen, 2 Pauken. (Leipzig, Bibliothek der Thomasschule.)

In diesen Werken entwickelt sich Joseph Michls Stil von venezianischer Art über die neapolitanische Schule zum beginnenden Klassizismus. Seine frühesten Kirchenwerke[35]) sind in der Instrumentation durchaus continuomäßig, die Bläser kaum selbständig, die Geigenführung ist oft von Dall' Abacoscher Art. Die einzelnen Teile der

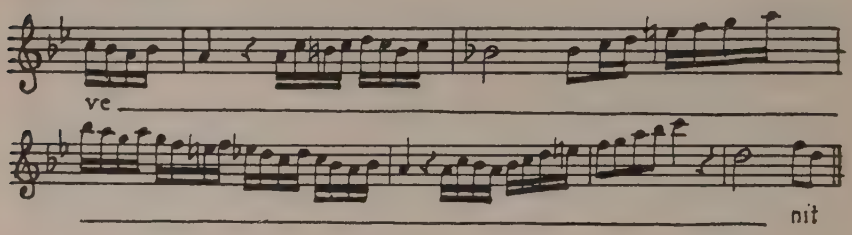
[35]) „Miserere in g-moll", „Erste Lauretanische Litanei in D", „Missa in E-moll", „Missa Solenne in D". —

Werke sind nummernartig gegliedert und jeder stellt für sich ein abgeschlossenes Ganzes dar; einige Male werden sie durch Septharmonien verbunden, z. B.:



(im Miserere)

Oft finden sich in dieser ersten Periode Michls hervorragend schöne Stellen, die an Würde, satter Klangfarbe und auch dramatischer Ausdruckskraft fast Händelsche Größe atmen. Im Miserere in g-moll z. B. sind die Instrumentalvorspiele von außerordentlicher Weihe; eine reiche Harmonik mit schweren Akkordgebilden fesselt den Hörer. Der Kontrapunkt tritt in einer sehr ausgedehnten Fuge am Ende des Kyrie der Missa Solenne in D in seine Rechte. Doch klingt Michls Fugenstil bei dem Mangel an Modulationen oft trocken. Das Grundübel dieser Periode sind, um nochmals darauf hinzuweisen, die opernhaften Koloraturen. Zwar hat es Michl verstanden, dieselben auf tragfähige Silben zu legen, aber Gesangspartien wie im Benedictus der Missa Pastoralis:

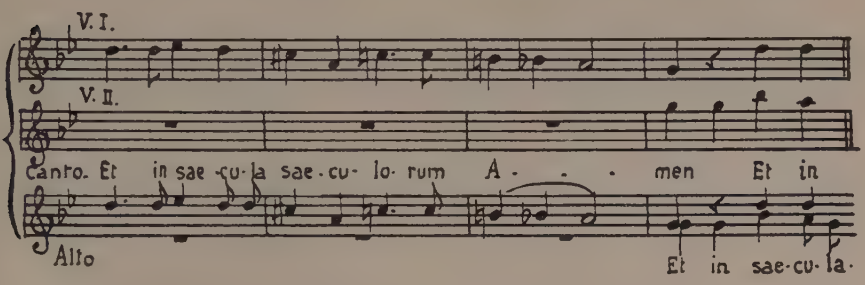


sind unerträglich opernhaft nach Art der Neapolitaner. Solche Koloraturen finden sich in den Werken der ersten Periode Michls zahlreich, in den späteren Stücken, zu denen eben diese Missa Pastoralis gehört, werden sie schon seltener; die klassischen Kirchenkompositionen Michls aber sind davon frei.

Dynamisch empfindet unser Meister zuerst noch ganz unpersönlich; mächtige forte wechseln mit zarten pianos nach Art des Echos. Die Verlebendigung auch dieses Ausdrucksmittels der Musik tritt erst später ein. Man könnte den Stil des jungen Michl barock nennen, wenn nicht öfter mitten in dem majestätischen Einherschreiten der Continuoklänge oder der üppigen Koloraturtechnik eine Stelle von neapolitanischer Melodienlieblichkeit und Anmut stünde. In den Geigen macht sich solches am ersten und deutlichsten bemerkbar. Die starre alte Instrumentation, in der Streicher und Bläser lediglich Vokalverstärkung sind,[36]) hat Michl nur in einigen fugierten Teilen

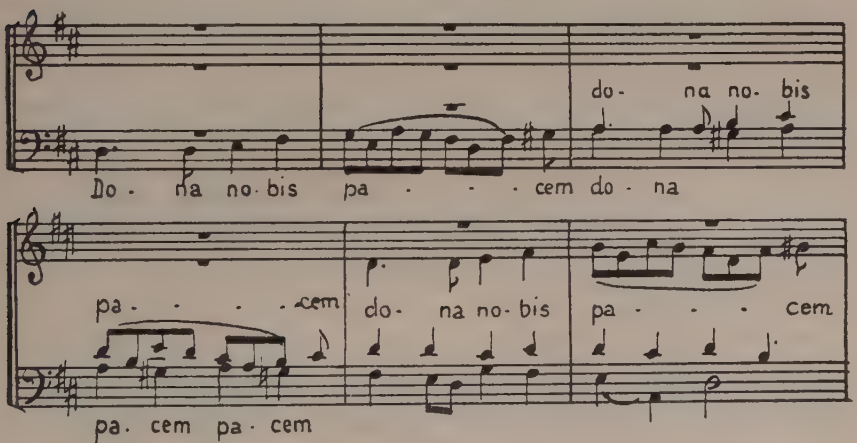
[36]) Vgl. hiezu D. T. Ö. XXV: Messen von H. Biber, H. Schmeltzer, Joh. C. Kerll mit dem chormäßigen Klang im Orchester; ganz prächtige Musik!

noch angewandt, und auch hier fühlt man das Bestreben nach Befreiung des Instrumentalen, so z. B. in der Schlußfuge des „Miserere", wo die zweiten Violinen in der oberen Oktave des Altes einsetzen:



Auch melodisch ist manches in den ersten Kirchenwerken Michls so warm beseelt, daß es wie ein Mozartisch-Haydnscher Hauch durch die altertümlichen Chöre, Soli und Instrumentalpartien geht.

Die Große Messe (Missa Solenne) in D bietet hier viel Beachtenswertes. Welch köstlicher Gedanke, frei von aller unnatürlichen Gebundenheit und doch thematisch prächtig gearbeitet, ist z. B. das „Dona nobis pacem":



Auch die Einleitung zum „Et incarnatus est"-Tenorsolo atmet bereits diesen Hauch anmutsvoller Melodik. (Siehe Notenbeispiel Musik-Anhang S. 1.)

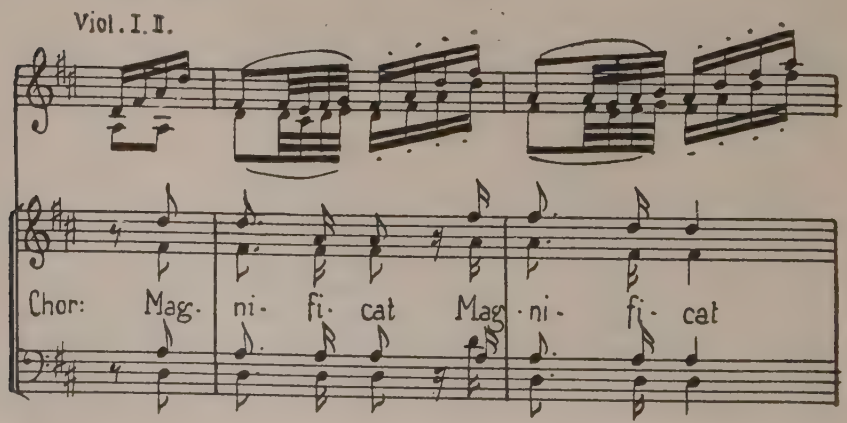
Hier macht sich die Stilwandlung bereits fühlbar.

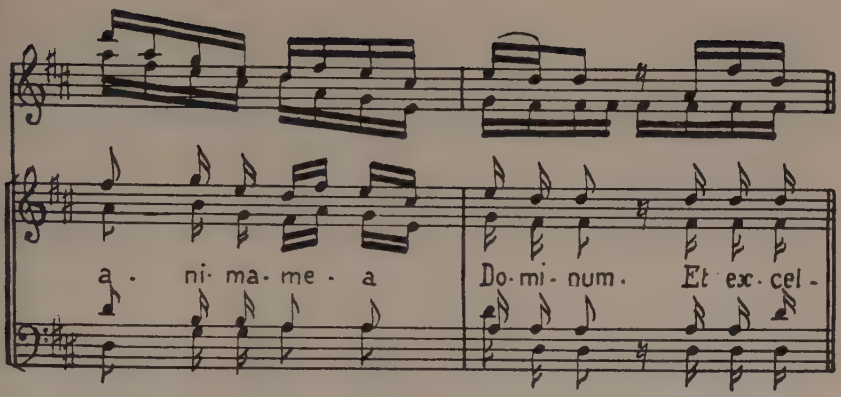
Im gleichen Maße wie die Geigenführung und die Melodik ändert sich bald auch das Übrige. Es wird vor allem die Viola zum selbständigen Instrument, die Bässe werden luftiger und bewegter, entarten freilich auch oft zu neapolitanischen Trommelbässen; der Continuobaß wird überwunden. Da aber die Contrabaßstimme zugleich

Fundament der Orgelstimme wird, ergibt sich jener seltsame Ductus dieser Stimme, welcher streichermäßig und der Art eines gediegenen Orgelsatzes entgegengesetzt ist. Im Laufe der Zeit tritt dann freilich der Kontrabaß so sehr hervor, daß die Orgel mehr und mehr pausiert und endlich ganz wegfällt. Solches hat Michl zwar nie bis zur Konsequenz durchgedacht und ausgeführt, aber in den letzten Messen ist das Prinzip der Orchestermesse ohne Orgel bereits ausgebildet. In der Folge hat Franz Schubert diese Idee am idealsten verwirklicht.

Auch der warme Ton des Violoncellos löst sich später vereinzelt von der dauernden Bindung mit dem Kontrabaß und vor allem erhalten nun auch die Bläser ihr Recht. Zwar hatte schon bisher Michl den Holzbläsern einzelne Solopartien anvertraut, aber im allgemeinen sind in den früheren Werken die Flöten und Oboen an die Streicher gefesselt. Die Blechbläser hatten nur Fanfarenwirkung. Jetzt aber werden Oboen und Flöten individueller gestaltet und zu den Clarinen, die noch am längsten bei der traditionellen Setzart verharren, bis sie von der Trompete abgelöst werden, tritt das romantische Horn und bringt zum erstenmal einen neuen Klang in das der Beseelung zustrebende Orchester.

Die Hauptwandlung vollzieht sich jedoch im Geiste der Musik selbst. An Stelle des älteren Stiles, wie er uns vor allem im Miserere in g-moll, in der öfters genannten und an Beispielen gezeigten Missa Solenne in D oder der Messe in e-moll entgegentritt, rückt die Periode der Mannheimer Schule. Freiere Arbeit, leichtflüssige, manchmal tändelnde Melodik und heiterer Ton werden unbedingt herrschend. Typisch für Michls zweiten Stil, in dem die meisten Psalmen und Magnificats, die Missa Pastoralis, Hymnen wie das Offertorium „Oculi omnium" geschrieben sind, ist z. B. das Magnificat in D-dur mit seiner lieblichen, aber doch nicht gerade tiefen Musizierfreudigkeit, mit seiner Anmut der Geigen-, aber auch Armut der Baßführung — neapolitanische Trommelbässe —, endlich mit seiner, die neapolitanische Schule schon überwindenden Wendung zum Ernsteren im Mittelsatz:





Unter den Psalmen und anderen kleineren Kirchenwerken charakterisieren auch noch die Beispiele im Musikanhang Seite 2 und 3 diese Stilperiode Michls.

In den Weyerner Jahren ging dann eine weitere Wandlung des Meisters vor sich. Zuerst tauchen in den Kirchenwerken vereinzelt Stellen von klassischem Ernste auf, bis diese immer häufiger und überwiegend werden und die Mängel, an denen hie und da auch noch die letzten Kirchenstücke etwas leiden, kaum mehr erkennen lassen. Vor allem zeigt sich diese Besserung im Koloraturwesen. Nur das Benedictus behält noch den Ziergesang bei, aber auch hier wird er gewählter, edler und frömmer. Ein Vergleich von Joseph Haydns Koloraturen, auch in dessen späteren Messen, mit den Koloraturen in der Kirchenmusik des reifen Michl wird nicht zu ungunsten unseres Meisters ausfallen. Ein wesentliches Moment der Vertiefung bildet noch das Soloquartett. Früher als Jos. Haydn scheint unser bayerischer Komponist das Soloquartett in die Kirchenmusik eingeführt zu haben. Zuerst verwendet Michl nur das Soloduett, dann erscheint das Terzett und bald, zuerst fast noch vorsichtig, dann aber immer mehr und mehr Platz greifend, das Quartett. Soloterzett und Quartett stehen aber naturgemäß im Gegensatz zu äußerlichem Kastratenkoloraturwesen. Im Soloquartett ist nicht das Virtuose das Entscheidende, nicht der technische Effekt soll erreicht werden, sondern die Schönheit des Klanges, das Ideale, das Klassische ist dem Soloquartett eigen. Auch findet schon naturgemäß das Virtuosenhafte im Quartett keine Unterstützung, da wohl noch zwei Stimmen üppigste Koloraturen bringen können, besonders in Terzen- und Sextenparallelen — was Michl gleich seinen Zeitgenossen früher reichlich oft getan hat — aber drei oder gar vier Stimmen werden kaum in gewagten Koloraturen zusammen singen können. —

Klassisch oder wenigstens fast klassisch wird nun auch die Chorbehandlung. Zwar finden sich bei Michl immer noch, vereinzelt auch in den letzten Werken, Stellen von etwas hastiger, geschwätziger oder einförmiger Chorsyllabik, aber im Ganzen muß der Art des Chorsingens in den reifen Kirchenwerken volle Anerkennung gezollt werden. Mustergültig ist der Satz im Deutschen Requiem.

Besondere Würdigung verdient noch Michls Instrumentationskunst: Die Violinen zeigen in der letzten und vielfach auch schon mittleren Periode Michls eine Vollendung ihrer Behandlung, welche ideal zu nennen ist. Wie fein da alles ausgedrückt wird voll Anmut, Beweglichkeit und Reichtum an Ausdrucksmitteln: Läufen, Figuren, Trillern, Sprüngen, gehaltenen Noten, selbst Doppelgriffen. Und dabei wird die Singstimme oder der Chor nie übertönt! Die Violen sind liebevoller behandelt, ihr Herkommen vom Basso continuo erkennt man fast nirgends mehr, dafür schreiten sie manchmal schon ganz eigene Wege; wo sie begleiten, ist es immerhin schon eine edlere Begleitungsart, wie sie auch Mozart und Joseph Haydn angewandt haben. Die Kontrabässe werden ebenfalls beseelter, auch das Violoncello tritt eigenberechtigt hervor. Die Orgel dagegen wird mehr und mehr überflüssig, die Baßbezifferung entbehrlicher; nur im „Deutschen Requiem", einem späten, reifen Werke Michls — schon dem Inhalt nach gehört es in die Aufklärungsperiode — für 3 Stimmen und beziffertem Orgelbaß, ist natürlich die Orgel wesentlich und die Bezifferung peinlichst genau.

Die Holzbläser werden gleichfalls bedeutender und edler geführt und wenn sie auch, besonders das Fagott, in Michls Kirchenmusik noch recht unfrei behandelt sind, so sieht man doch die Entwicklung zur klassischen Holzbläserführung schon weit vorgeschritten. Auch die Klarinette erscheint bereits in der im Jahre 1795 komponierten Pastoralmesse.

Die Blechbläser gewinnen besonders durch die Einführung des Hornes, häufiger wird nun ihre harmonie- und klangfüllende Anwendung; die Clarinen und Pauken sind die am längsten altertümlich und wohl auch am gewöhnlichsten behandelten Instrumente.

Das Wesentlichste an der Wandlung des heiteren Kirchenstiles Michls zum vorklassischen ist jedoch die innere Vertiefung. Die Melodik wird ernster, die Harmonik reicher — man denke nur an das düstere a-moll der Messe und des Psalmes oder an die Nonenakkorde im Deutschen Requiem — die Instrumentation gewählter. Die Dynamik verliert die alte Starrheit und wird beseeltes Empfinden; pp, mf, dolce und andere Bezeichnungen treten häufiger auf. Die Koloraturen verschwinden; Chor, Soloquartett und Einzelsolo deklamieren oft mustergültig und sind trefflich gegeneinander abgestimmt, endlich wird die Form gedrängter und einheitlicher. Das ebengenannte Deutsche Requiem verdient als ein reifes Werk nochmals besonders erwähnt zu werden. (Vgl. Musikbeispiele im Musikanhang Seite 4 und 5.)

Wie sich leicht denken läßt, ändert sich auch das Formale wesentlich. Während Michls noch im Hoch-Barockzeitalter entstandene Kirchenwerke die Anlage der breiten Nummernform haben, zum Beispiel die Missa Solenne in D, das Miserere in g-moll, die erste Lauretanische Litanei, und in ihnen das Präludienhafte öfters noch deutlich hervortritt, auch die französische Ouvertürenform manchmal durchschimmert, dringt das Sonatenmäßige in der zweiten Schaffensperiode übermächtig hervor, daneben auch die Rondo-

form. Viele der kleineren Kirchenwerke wie der Psalmen und Magnificate, sind Musterbeispiele solcher Formkunst. Die Durchführungspartie der Sonate behandelt unser Meister freilich immer noch ziemlich nebensächlich oder gestaltet sie, dem jeweiligen Text sich geschickt anpassend, nach eigenem Ermessen um. Durchführungssatz und Reprise werden, besonders in den Psalmen, häufig gekürzt.

In den Kirchenwerken der letzten Zeit dagegen zeigt Michl bereits eine gewisse Vorliebe für das Liedmäßige — z. B. im Deutschen Requiem, in der Melodik der ernsteren Psalmen oder in den Partien der spät entstandenen Messen —, daneben wird die Sonatenform in freierer Weise fortgeführt. Gerade letzteres verleiht dem Gloria und Credo, diesen Prüfsteinen der Kompositionskunst, jene flüssige Geschlossenheit, die in vollendetster Weise W. A. Mozart in seinen Messen erreicht hat (Krönungsmesse!). Joseph Michl hat also auch in diesem Punkte sich zum klassischen Künstler emporgearbeitet.

Unter den gesamten Kirchenstücken unseres Meisters dürften die beiden in a-moll geschriebenen Werke: Psalm und Messe das Reifste bedeuten. Sie stehen am Ende der ganzen kirchenmusikalischen Entwicklung Michls. Es folge deshalb noch ihre Einzelbesprechung.

Missa in a-moll. (Klosterbibliothek Einsiedeln, Schweiz.) a 4 voci, Violini I. e II. Alto viola, Oboe I. e II., Due Clarini, Tympani, Violone ed Organo.

Der reife Klassizismus ist in dieser Messe herrschend, tiefer Ernst waltet überall und keine Stelle stört das religiöse Empfinden.

Der Chorsatz ist von erstaunlicher Klangschönheit, die Deklamation würdig. Die Soloquartette unterscheiden sich nicht wesentlich von der Behandlung des Chores. Auch die Einzelsoli fügen sich, meist kurz gehalten, ohne Stiländerung zum Virtuosenhaften in den Geist der Messe. Nur die beiden Soli des „Benedictus" im Tenor und des „Incarnatus" im Sopran umfassen weitergespannte Teile und tragen auch ein maßvoll konzertantes Gepräge. Gerade an diesen beiden Solopartien kann man Michls errungene künstlerische Reife erkennen, wenn man sie mit den für unser Geschmacksempfinden unmöglichen Vertonungen des Benedictus und anderer Messentexte in Solosätzen früherer Kirchenwerke des Meisters vergleicht.

Die Violinen sind wie immer feinfühlig behandelt, doch weisen auch sie geklärtere Wesensart auf. Nicht allein die Freude an Figuration, sondern vertiefte Liniengebung ist bezeichnend. Die Viola ist hier als vollwertiges Instrument anerkannt. Die Violon- und Orgelstimme, letztere beziffert, ist natürlich ganz streichermäßig empfunden; da auch die Bezifferung in der Orgelstimme schon lässiger ist, zeigt sich bereits die Entwicklungslinie zur Orchestermesse ohne Orgel. Die beiden Oboen sind in der Kirchenmusik Michls nie so selbständig wie in seiner Sinfoniemusik geworden; auch in diesem Fall dienen sie meist dem Verstärken besonderer Geigenpartien oder dem harmonischen Ergänzen durch gehaltene Noten. Im „et incarnatus" steht ein schönes Oboensolo bei zurücktretenden Streichern. Die Clarinen und Pauken endlich erzielen Forte-Wirkungen.

Das Kyrie, Andante in A-moll, bringt nach einem klassischen Orchestervorspiel von 9 Takten den ersten Chorsatz. Die Stimmen setzen taktweise nacheinander ein, ohne gerade polyphone Bahnen zu gehen. Der feingehaltene erste Kyrie-Satz endet mit Halbschluß in E-dur. Das nach einem kurzen Orchesterzwischenspiel folgende „Christe" ist ein Soloquartett in F-dur und in der ganzen Haltung vom Chorsatz nicht verschieden. Schöne syllabische Deklamation und gewählte Rhythmik! Nach einem weiteren kurzen Orchesterübergang steht in a-moll der zweite Chorsatz (Kyrie), der zwar keine Reprise, dafür jedoch eine geschickte Veränderung und Erweiterung der Anfangsgedanken darstellt. Über dem Ganzen schwebt eine ruhige Pianostimmung (126 Takte).

Das Gloria in C-dur besteht aus einzelnen Teilen, die aber ineinander übergehen. Der 1. Teil umfaßt den Text von „Gloria-Deo" (C-dur — Allegro Spirituoso — 37 Takte). Der Chor singt frohgestimmt, vom Orchester rauschend begleitet. Etwas von der Stimmung der Beethovenschen C-dur-Messe liegt darin.

2. Teil: Text „Et in terra pax". Andante. Die Worte „hominibus bonae voluntatis" fehlen. Zuerst Soloquartett, dann Chor, alles sehr ausdrucksvoll und klassisch (bis Takt 69).

3. Teil: Allo. Text: „Laudamus — Patris". Ein frohbewegter, sehr einheitlicher Satz! Der Chor wird von Einzelsoli einfacher Art öfters unterbrochen, der melodische Schwung ist ausgezeichnet. Gute Deklamation und Violin- und Violaführung! (bis Takt 130).

4. Teil: F-dur, Andante. Text: „Qui tollis — Christe". Die Anrufungen wechseln ab zwischen einem syllabisch gehaltenen Tenorsolo und einem Chorsatz; von „quoniam" an nur Tenorsolo, etwas konzertant, liedförmiger Aufbau. Die Chöre sind gut und vom Orchester wirkungsvoll begleitet (bis Takt 168).

5. Teil: C-dur, Allo. Text: „Cum Sancto — Amen". Ein begeistert wirkendes, modulatorisch C—G—C nicht überschreitendes Fugato für Chor und Orchester! Nur die Oboen gehen mit den Chorstimmen, die Geigen figurieren. Der Abschluß ist homophon (235 Takte).

Das 216 Takte lange Credo besteht aus 3 Teilen. Der erste, in C-dur beginnend, moduliert sonatenmäßig nach der Oberdominanttonart G-dur. Er bringt den Text von „Credo — coelis". Alles ist von gleicher Beweglichkeit und klassischer Anmut, dabei doch gediegen und schlicht (Chorsatz). Der zweite Teil, Andante (Text: „Et incarnatus — sepultus est"), gliedert sich in ein arioses Sopransolo in G-dur zur Darstellung des Weihnachtsgeheimnisses und in einen Chorsatz in Es-dur — c-moll zur Wiedergabe des Karfreitagernstes. Das Sopran-Solo enthält Koloraturen, die sich aber recht sinngemäß innerhalb liturgischer Grenzen bewegen, Chorsatz und Orchesterpart sind sehr religiös gestaltet. — Der 3. Teil, Allegro, C-dur, bringt zuerst ein ruhiger gehaltenes Baßsolo „et resurrexit — mortuos" und schließt mit einem Chor, in dem die Gedanken

des ersten Teiles reprisenartig in C-dur wiederkehren. Kurz ist das Amen. —

Das Sanctus, C-dur, Adagio, bringt anfangs einen Chorsatz mit Orchesterzwischenspielen, anschließend ein Soloquartett gleichen Stiles (nach G-dur modulierend) und dann wieder einen Chor, der unter Anlehnung an den Anfangsgedanken in G-dur festlich schließt (45 Takte).

Unmittelbar folgt in G-dur das Benedictus, Allo non tanto, Tenorsolo. Es ist im Vergleich zu den anderen Solis des Benedictus in Michls früheren Messen sehr gemäßigt, die taktelangen Koloraturen werden nie als störend empfunden. Der Aufbau zeigt die Form:

G-dur (ohne Koloratur)
D-dur (Koloratur)
Modulier. Teil (g-moll)
Reprise { G-dur (ohne Koloratur)
G-dur (Koloratur) (103 Takte).

Ein 34 Takte langes Osanna in C-dur, ein einfaches, wohlklingendes und kaum modulierendes Fugato mit Achtelbewegung bringt einen markanten Abschluß.

Das Agnus Dei gliedert sich in einen liedförmigen Soloquartettteil in F-dur mit mozartischer Melodik (Andante) und in einen Chorsatz mit rondomäßiger Wiederkehr des Hauptgedankens. Den ersten und zweiten Teil verbindet ein längeres Orchesterzwischenspiel.

Der zweite Teil: „Dona nobis pacem", steht in C-dur. (Am Schlusse die Modulation C-dur—F-dur—CV_7—C.) Die Stimmung ist mild und kirchlich. Ein Orchesternachspiel von 7 Takten (forte) gibt dem Werk einen festlichen Ausklang (105 Takte im Ganzen).

Psalm „Beatus vir" in A-moll (vierstimm. Chor, Streicher, 2 Hörner und Orgelcontinuo). (Domchorbibliothek München, A. S. E. Inventar 63.)

Die Instrumentation des Psalmes interessiert vor allem durch Verwendung zweier Hörner in C an Stelle der sonst üblichen Clarinen. Die Hörner werden als Naturhörner in einfachster Weise auf Tonika und Dominante verwendet. Das Schwergewicht der Instrumentierung ruht wie immer auf den Streichern, und zwar sind hier die zweiten Violinen und Violen ziemlich reich bedacht.

Bemerkenswert macht den Psalm auch die dunklere Färbung des a-moll, ferner die Anwendung der chromatischen Scala in den Streichern (Takt 46 und 47); die Modulationen berühren die Tonarten F-dur, C-dur, G-dur und E-dur. Dynamische Angaben, vor allem „piano" und „forte", sind ziemlich oft eingetragen, auch „crescendo" und „decrescendo" fehlen nicht.

Da das Zeitmaß ruhig, Andantino, wird die Textbehandlung eine relativ gute; Koloratur ist ganz vermieden.
Sonatengestalt kann kaum mehr erkannt werden; vor allem fehlt der Gedanke eines Durchführungssatzes. Das öftere Auftreten einzelner Hauptthemen, und zwar im Rahmen der die Sonatenform bestimmenden Tongruppierung gibt dem Ganzen Glätte und Abrundung.

Baßbezifferung und Phrasierung ist sehr sorgfältig aufgezeichnet. Die Stimmung des Werkes schwankt zwischen elegischem Moll und leichtbewegter Grazie; besonders schön sind Anfang und Ende des Psalmes in ernstem Mollpiano. Hier spüren wir klassischen Geist. (Vgl. zu Messe und Psalm die Beispiele im Musikanhang S. 6 und 7.)

---

3. Kapitel.

Joseph Michls Kammermusikwerke, Sinfonien, Oratorien und Opern.

1. Abschnitt:
Zur weltlichen Musik des 18. Jahrhunderts.

2. Abschnitt:
Joseph Michls Schaffen.

1. Abschnitt.

Zur weltlichen Musik des 18. Jahrhunderts.

Die Mitte des 18. Jahrhunderts ist wie in der Literaturgeschichte und dem allgemeinen Geistesleben, so auch in der Musikgeschichte eine Zeit des „Sturmes und Dranges", eine Übergangsepoche. Das alte Ideal der Spielmusik begann mehr und mehr zu verblassen. Neue Ideen und Versuche bewegten die musikalischen Geister. Man ward der strengen Gebundenheit alter Formen überdrüssig. Die Fuge, das Präludium und die ähnlich gebauten Tonstücke waren zu kirchlich, zu ernst, zu verschlossen geworden. Die alten Tänze wichen dem Menuett, selbst die Gavotte wurde vergessen. Die Sonatengestalt mußte in langsamem Aufbau gewonnen werden.[37]) Vor allem aber wandelte sich die Auffassung über das Wesen und die Ziele der Musik. Die „Bachische Kunst" im weitesten Sinne des Wortes ist in erster Linie Architektur; der große Leibniz hat auch das treffende Wort gesprochen: „Architektur ist gefrorene Musik". Die Werke Händels, Bachs, Dall' Abacos und ihrer Zeitgenossen, also die musikalischen Kunstschöpfungen vor dem Sieg der Mannheimer Schule, hatten fast immer, selbst im Tanze, etwas Erhabenes und Feierliches an sich und deshalb war auch ihre Bedeutung für das kultische Musizieren so groß. Die strengen Formen bedeuteten keine Fesseln, sondern waren dem geschlossenen Inhalte adäquat. So brauchten auch die Dynamik, die Instrumentation und die Agogik nur die großen Umrisse zu geben, also die Farbe bestimmter Klangkörper, das allgemeine Zeitmaß rascher oder feierlicher Bewegung und in ebenmäßiger Verteilung das Licht und den Schatten des Forte und Piano.

[37]) Vgl. A. Sandberger: Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts. (Gesammelte Aufsätze, München 1922).

Da begann die Wandlung. Die Volkspsyche verlangte nach Vermenschlichung der Tonkunst; nicht mehr das Erhabene, sondern das Diesseitige, Liebenswürdige und vielfach Heitere wollte man dargestellt wissen. Wie in der Literatur und Pädagogik der Zeit sollte nun auch in der Tonkunst das „Philanthrope" zum Ausdruck kommen.

Die sog. Mannheimer gelten seit Hugo Riemanns bahnbrechenden Forschungen als die eigentlichen Begründer des neuen, „empfindsamen" Stiles. Aber auch in Österreich — man denke nur an Monn, Wagenseil, Reutter, Richter u. a. — gelangten ganz von selbst, aus dem Volksgeist geboren, ungefähr zur gleichen Zeit diese Ideen zum Durchbruch.[38])

Die Sonatenform ward vor allem maßgebend. Ihre Regelmäßigkeit bei aller Freiheit der Stimmenführung, der Wechsel von Gegensätzen, wie er sich in der allgemeinen Anordnung der Sätze als auch innerhalb des Sonatensatzes selbst zeigt, fesselte besonders, die Wirkung des Kontrastes wurde als unentbehrlich angesehen. So kam man von selbst dazu, auch aus den Klangfarben und Klangstärken ganz neue, bisher ungeahnte Effekte zu erzielen, welche bei den Zeitgenossen — man denke an des Dichters Schubart Schilderung des „Mannheimer Crescendo" in seiner Ästhetik der Tonkunst — den größten Beifall und die lauteste Bewunderung hervorriefen. Auf dem Gebiete der Harmonik trachtete man dagegen mehr nach Abrundung aller Härten und Reibungen. Nur die Modulation erfreute sich besonderer Wertschätzung, beruht doch der Durchführungssatz der Sonate zuerst fast ausschließlich auf modulatorischem Prinzip; die thematische Arbeit wird erst in der klassischen Periode zur vollen Entfaltung gebracht. Letztere, durch die Meister Haydn,[39]) Mozart und Beethoven zur Epoche der höchsten Musikkultur geadelt, ist aus der „Mannheimer Schule" hervorgewachsen, nicht unmittelbar, sondern indirekt. Indem gegen Ende des 18. Jahrhunderts vor allem das Rokoko mehr und mehr zurücktritt, vertieft sich ganz von selbst der heitere Stil. Die damals die deutsche Geisteswelt bewegenden Ideen spiegeln sich auch in der Musik wieder und nicht mehr das Spielerische, sondern das Ethische wird zum Endpunkt der Kunst, auch im Reich der Töne. Gleichzeitig erweitert sich auch das technische und formale Vermögen, die Linien werden ernster und weiter, die Kontraste nicht nur als Effekt, sondern als Symbole von Menschheitsproblemen betrachtet, die Harmonik wird in ihrer Ausdruckskraft richtig gewertet und der Polyphonie der ihr gebührende Platz wieder angewiesen. Die Erweiterung des Orchesters steht im Einklang mit der Dehnung der Formen, die wohl verbreitert, aber nicht zerbrochen werden. Endlich ist der klassische Geist zugleich ein Sieg des deutschen Empfindens über welsche Art.

In diese beiden Perioden, die Zeit der Mannheimer Richtung und

[38]) Vgl. Kothe-Prochâska: Abriß der Musikgeschichte S 214 ff. (Leipzig, Leuckart).

[39]) Über die Entwicklung des Instrumentalstiles im 18. Jahrhundert und die Verbindung von klassizistischem, empfindsamem und galantem Stil in Haydns Musik vgl. die beiden Arbeiten E. Bückens: „Der galante Stil, eine Skizze seiner Entwicklung" und „Zur Frage der Begrenzung und Benennung der Stilwandlung im 18. Jahrh. (Kongreßbericht der D. M. G. 1926, Leipzig.)

des beginnenden Klassizismus, war Joseph Michl hineingestellt worden und die Sprache des Jahrhunderts ward auch seine eigene, wie aus des Meisters Sinfonien, Serenaten, Kammermusikwerken und zum Teil auch aus seinen dramatischen Stücken zu ersehen ist.

2. Abschnitt.

Joseph Michls Schaffen.

Von Michls weltlichen Werken und Oratorien haben sich noch folgende erhalten:

Sinfonia in G-dur: Streicher, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Clarinen, 2 Fagotte. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 45 II.)

Sinfonia in C-dur: Streicher, 2 Oboen, 2 Hörner. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 46.)

Sinfonia in B-dur, komp. 1777: Streicher, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Hörner in B, 2 Fagotte. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 45 III.)

Sinfonia in D-dur, komp. 1777: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner in D, 2 Hörner in A. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 45 IV.)

Sinfonia in C-dur: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner in G, 2 Clarinen, 2 Fagotte. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 44 IV.)

Sinfonia in G-dur: Streicher, 2 Hörner ad lib. (Staatsbibliothek München Mus. Mss. 1474.)

Serenata in C-dur: Streicher, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner in C, 2 Hörner in G, 2 Fagotte. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, J 37 II.)

Serenata in G-dur: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Pauken, 2 Trompeten Choro I, 2 Trompeten Choro II. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, J 37 IV.)

Serenata in D-dur: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Pauken. (Fürstliche Thurn -und Taxisbibliothek Regensburg, D 45 IV.)

Serenata in D-dur: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Pauken. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 45 III.)

Serenata in D-dur: Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Pauken. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 45 II.)

Serenata in C-dur, komp. 1777: Streicher, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 46.)

Serenata in F-dur, komp. 1777: Streicher, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 46.)

Serenata in D-dur, komp. 1777: Streicher, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg, D 46.)

Sechs Sonaten für Klavier, Violine und Fagott: Nr. 1 in G-dur, Nr. 2 in B-dur, Nr. 3 in D-dur, Nr. 4 in F-dur, Nr. 5 in C-dur, Nr. 6 in Es-dur. (Berlin, Preußische Staatsbibliothek Mus. Mss. 14431/5.)

Fagott-Konzert in F-dur: Fagotto Principale, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni in F, Viola e Basso. (Berlin, Preußische Staatsbibliothek Mus. Mss. 14431/5.)

Quartett in Es-dur für Violino Primo, Violino Secondo, Fagotto obligato e Basso, (Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 14431/5.)

Oratorium „Ich warne dich": 4 Solostimmen, Chor, Streicher, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Flöten, Continuo. (Bayerische Staatsbibliothek, München, Mus. Mss. 275.)

Vier italienische Arien für Sopran und kleines Orchester (Streicher, 2 Flöten, 2 Hörner): 1. „Mi sento il cor", 2. „A celar la bella face", 3. „Sai che piegar si vede", 4. „Si tacero, se vuoi". (Fuggersche Bibliothek Augsburg.)

Opera seria „Il trionfo di Clelia". 3 Akte. Overtura. Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Clarinen, 2 Hörner, 2 Pauken. 1 Frauensopran, 1 Frauenalt, 2 Castratensoprane, 1 Castratenalt, 1 Tenor, Chor. Arien, Duette, Seccorecitative, begleitete Recitative, Chor. (Bayerische Staatsbibliothek, München Mus. Mss. 204.)

Opera buffa „Il barone di Torre forte". 2 Akte, Overtura. Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Clarinen. Hoher Frauensopran, mittlerer Frauensopran, hoher Tenor, mittlerer Tenor. (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek Regensburg.)

Cantata a voce sola: „Il trionfo della gloria". Sopransolo, Streicher, 2 Hörner, Viola da Gamba sola. (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. Mss. 200a.)

In früher Jugend, als Michl noch in München und dann in Freising Schüler war, galt, wohl durch die Umgebung veranlaßt, sein musikalisches Interesse der Kirchenmusik. Als dann unser Meister Hofkompositeur des Kurfürsten geworden, wandte sich seine Aufmerksamkeit vor allem der weltlichen Musik zu. Die Jahre 1776 und 1777, in denen Michl die große Oper: „Il trionfo di Clelia" und seine bedeutendste sinfonische Musik schrieb, stellen in bezug auf Zahl der Werke den Höhepunkt in seinem weltlichen Schaffen dar. Die reifsten Opera jedoch, das Fagottquartett, das Fagottkonzert und vor allem die sechs Klavier-Violin-Fagottsonaten sind klassisch gearbeitet, so daß sie erst in seinen letzten Lebensjahren entstanden sein müssen.

In diesen Werken macht Michl eine ähnliche Wandlung durch wie in den Kirchenkompositionen. Nur kommt hier der ältere Stil weit weniger zum Vorschein,[40]) vielmehr ist es der Geist der Mannheimer Schule, der lange das Fühlen und Denken unseres Meisters

[40]) Barockes, altertümlicheres Gepräge findet sich vor allem in den kleineren Sinfonien, z. B in der Sinfonia in G-dur (Taxisbibliothek Regensburg D 45 II.) Hier treten noch konzertante, rein solistische Partien auf, nämlich ein längeres Oboen-, Flöten- und Violinsolo. Letzteres ist im Sinne eines allgemeinen Wechsels zwischen Concerto und Concertino zu verstehen.

beeinflußt, bis dann zuletzt das klassische Ideal durchdringt und wertvolle Schöpfungen entstehen läßt.

Zuerst sind die Streicher die dominierenden Instrumente, daneben ringen sich die Holzbläser mehr und mehr zur Selbständigkeit durch; die Blechbläser werden am längsten zurückgesetzt. Aber auch sie atmen zuletzt schon klassischen Geist, was Rhythmik, Farbengebung und Tonreichtum anlangt. Die sechs Sinfonien zeigen in anschaulicher Weise die wachsende Reife ihres Schöpfers. In den kleineren Sinfonien ist noch vieles Unklare, Äußerliche und Inhaltslose; die wenig abwechslungsreiche Instrumentation verrät die Herkunft vom alten Stil, dessen lapidare Größe aber bereits vergessen ist. In der B-dur- und D-dur-Sinfonie ist dagegen alles schon wohlausgeglichen, geschmackvoll und anmutig. Wie locker ist da bereits die Baßführung, wie gewählt sind die Holzbläser, wie edel Harmonik und Melodik, wie viel reicher schattiert erscheint die Dynamik!

Die Serenaden[41]) sind als Unterhaltungsmusik durchgehend auf schlichteren und heiteren Ton gestimmt wie die Sinfonien. Aber doch fesselt auch in ihnen neben der steten gesunden Frische und Fröhlichkeit das plötzliche Auftauchen ernster, tiefer Gedanken, die in Moll gehalten über allen Konventionalismus weit hinausragen.

Geschmackvoll und originell sind immer die oft knapp und markant entwickelten Kopfthemata. Einige Beispiele im Musikanhang Seite 8 mögen dies zeigen.

Hervorragend beherrscht Michl immer den formalen Aufbau. Hat er auch das Wesen der eigentlichen thematischen Arbeit noch nicht voll erfaßt, so meistert er dafür die Einheitlichkeit. Keine Note ist zu viel, keine zu wenig. Ob das Tempo Allegro, Andante oder Largo ist, immer pulsiert in einem Tonstück das gleiche Leben und keine störende Unterbrechung, kein Absplittern einzelner Satzteile ist fühlbar. Ungezwungen fließt das eine aus dem andern, lösen sich die Melodien ab und kehren die alten Gedanken wieder. Der Reichtum der angewandten Formen ist groß: Da steht die ältere Sonatenform mit keimartigem Durchführungs- und wenig unterschiedlichem Seitensatz neben der fast schon Haydn-Mozartschen Sonatenart; in den langsamen Sätzen herrscht bald Liedförmiges, bald Sonatenmäßiges, bald Fantasieartiges vor, öfters ist auch hier der Sonatenaufbau deutlich zu erkennen. Die Menuette sind knapp und prägnant in der üblichen Weise, die Finalsätze bringen entweder Rondos mit mehrmals wiederkehrenden Themen, auch mit „Minore", oder sie zeigen ganz lustige, aus vielen Einzelepisoden zusammengesetzte Allegri mit bisweilen ernsteren Zwischensätzen, oder sie rauschen in sonatenmäßiger Einheitlichkeit vorüber, manchmal fast noch an die alte Giga erinnernd. Die Serenaden endlich bergen eine Fülle neuer Formarten: besonders glücklich war Michl in der Kompo-

[41]) Unter den Serenaden verdient die Serenade ex C (Fürstl. Thurn- und Taxisbibliothek J 37 VI) mit den beiden Trompetenchören (Due Trombe Choro I; due trombe Choro II) besondere Erwähnung wegen ihres humorvollen und ein wenig militärischen Charakters. Die Behandlung der Orchesterinstrumente, vor allem auch der Blechbläser, ist trotz der Einfachheit der Mittel außergewöhnlich gewandt und anregend.

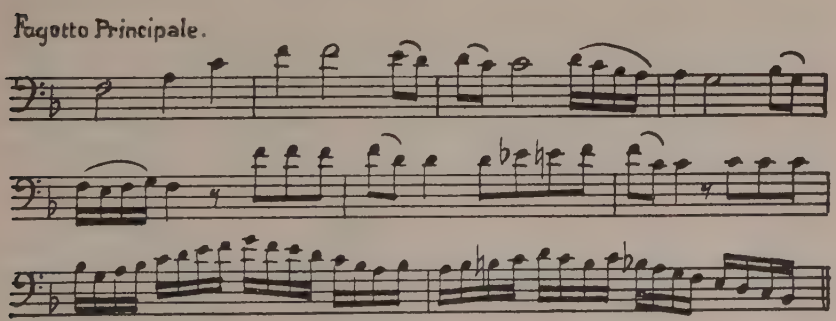
sition von „Märschen" (Marche). Gestaltungsgewandt zeigt sich Michl auch, wenn er am Schlusse einer Serenade das Anfangsthema wiederholt, oder wenn er mehrere Sätze zu einem Ganzen zu verbinden weiß, wie zum Beispiel in der Einleitungssinfonie zu „Il Barone di Torre forte". Die polyphonen Bindungen hat unser Meister in der weltlichen Musik nicht geliebt, seine Zeit war der Fuge und des strengen Stiles überdrüssig.[42])

In der Kammermusik aber gab Michl in den 6 Sonaten für Violine, Fagott und Klavier, im Fagottkonzert und im Fagottquartett das Beste seines Gesamtschaffens. Eine besondere Feinheit der Instrumentenbehandlung, vor allem auch des Klavieres im Sonatenzyklus, und formale Glätte zeichnen diese Stücke aus. Hier finden sich auch bereits die Keime des Durchführungssatzes. Ferner sagen diese Kammermusikwerke inhaltlich viel, Konzertantes ist mit Heiterkeit, romantische Ahnungen[43]) sind mit ernsten Empfindungen gepaart.

Wodurch wurde Michl wohl veranlaßt, das Fagott besonders zu pflegen? Vielleicht schrieb er die Werke für einen bestimmten Zweck, vielleicht aus Dankbarkeit für einen Wohltäter, der das Fagott liebte. Irgendeine Widmung trägt keines der Michlschen Opera.

Das Fagottkonzert, welches, wie die gesamte Kammermusik des Meisters einer Wiederbelebung wert wäre, ist schon allein instrumentationstechnisch bemerkenswert. Das oftmalige Pausieren und Zurücktreten des Basses, der nun aufhört, ein „Basso continuo" zu sein, das edle Hervorklingen der Hörner und nicht zuletzt die spielerische, oft galant-vornehme Art der Streicherbehandlung zeugen von dem reifen Können eines gewandten Komponisten. Dazu kommt noch, daß Michl an das Soloinstrument ziemlich hohe Anforderungen stellt, ohne jedoch die Grenze des technisch Ausführbaren zu überschreiten. Einige Beispiele aus der Solo-Fagottstimme mögen zur näheren Orientierung dienen:

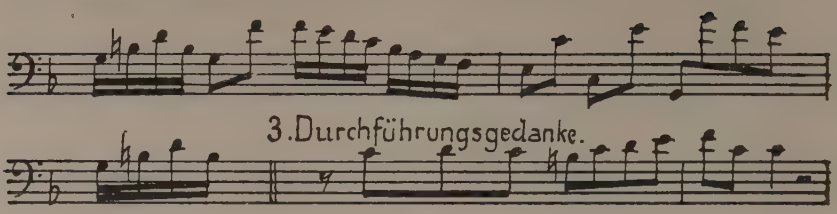
1. Einsatz des Solo (im 1. Satz)



[42]) Michl schafft hier ganz im Geiste der Mannheimer Richtung, die ebenfalls an Stelle der Fuge und der anderen strengeren Formen die freie Stimmenführung, den Sonatenaufbau und nicht zuletzt das Mittel des Kontrastes setzt. Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern Bd.: III_1, VII_2, VIII_2 (Mannheimer Schule), XII_1 (Rosetti), XV_1, XVI (Mannheimer) XXV (Rosetti); siehe die Einleitungen zu den gen. Bänden.

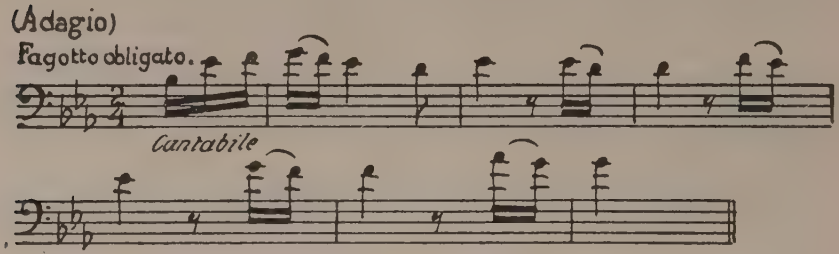
[43]) Vgl. die Romanze in der 4. Sonate.

2. Seitensatzthema (im 1. Satz)



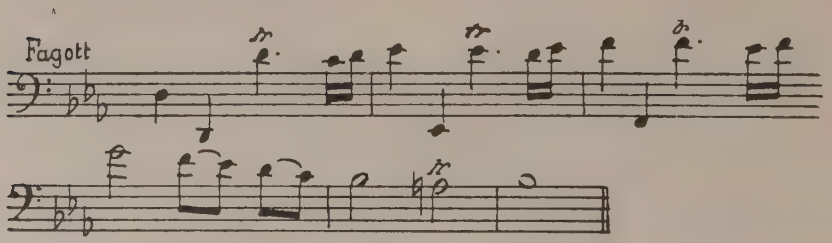
Eine ähnliche Rolle spielt das Fagott im Fagottquartett; auch hier finden sich konzertante Figuren und Anforderungen an virtuoses Können. (Siehe Beispiel im Musikanhang Seite 10.)

Die eigentlichen Themen sind leichterer Art und bergen viel köstliche Frische und Erfindungskraft in sich. Wie ein Hauch Beethovenschen Geistes berührt uns die edel ansteigende Melodie des Eingangsadagio:

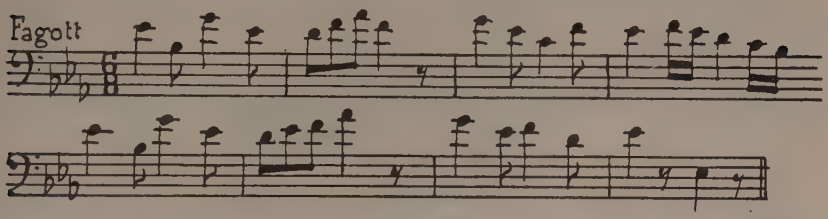


Die Violinen begleiten hier mit unterbrochenen Sechszehntelfiguren zart und zurückhaltend.

Daß Humor und Frohsinn — typische Merkmale der Michelschen Muse — auch in der Kammermusik des Meisters zu ihrem vollen Rechte kommen, ist selbstverständlich. Und gerade das Fagott, das oftmals der „Humorist und Komiker des Orchesters" genannt und von keinem Geringeren als Beethoven selbst in diesem Sinne mitunter behandelt wurde, drängt den Komponisten zur Schaffung origineller Partien. Man beachte z. B. folgende Stelle aus dem Allegrosatz des Fagottquartetts:



oder das keck hingeworfene Rondothema des Finale:



Bevor wir des Meisters dramatische Musik betrachten, widmen wir unser Augenmerk noch der Sinfonia in D-dur und den Klavier-Violin-Fagott-Sonaten, die als der absolute Höhepunkt im Gesamtschaffen Michls zu bezeichnen sind. Sie verdienen eingehendere Würdigung:

Die Sinfonia in D-dur[44]) interessiert vor allem durch die an Romantik gemahnende Verwendung von vier Hörnern. Es spielen nämlich die vier Hörner in der Sinfonie keineswegs eine untergeordnete Rolle, sondern ihr Klang (zwei- und vierstimmige Besetzung) mischt sich wesentlich als Akkordgrundlage in die bewegten Figuren der Streicher. Die Holzbläser sind schon recht mannigfaltig verwendet. Flöten und Oboen lösen einander in der Unterstützung der Violinen ab, dann gehen sie plötzlich, teils in lebhafteren Rhythmen, teils in längeren Noten, ihre eigenen Wege. Die beiden Fagotte treten noch verhältnismäßig am wenigsten hervor, meist sind sie Cello-Baß-Verstärkung. Nur einige Male, wo die Violoncelli von den Bässen getrennt sind, zeigen sich auch die Fagotte solistisch.

Die Kontrabaßführung ist zwar immer noch recht einfach, weist aber doch schon manchen schönen Lauf auf, der polyphone Wirkung gibt. Die Violen sind auch schon wesentlichere Glieder des Orchesterapparates. Die Führung der Geigen muß man mustergültig nennen.

Der erste Satz der Sinfonie ist ein Allegro in D von 181 Takten. Das Kopfthema zerfällt selbst wieder in zwei Unterabteilungen; nach den üblichen Akkordschlägen setzt ein keckes Unisono forte ein, dem ein ganz im Geiste Mozarts erfundener zierlicher, durch Pausenunterbrechung charakterisierter Gedanke piano folgt. Michl arbeitet damit einige Zeit und spannt dann den Orchesterklang zu rauschendem crescendo und forte an, den Violinen die beliebten Sechzehntel-Tonwiederholungen gebend (Modulation nach A-dur).

Nun hören wir das Seitensatzthema, lieblich und lyrisch, pianissimo. Michls Bestreben, den Kontrast von Haupt- und Seitensatz zu verschärfen, verdient Anerkennung. Anschließend treten Fagott und Oboe kurz hervor.

Unmittelbar folgt der sog. Durchführungssatz oder bei Michl besser gesagt: Mittelsatz: Steigerung der Akzente in jeder Hin-

[44]) Sinfonia in D, komp. 1777. A 2 Corni in D, 2 Corni in A, 2 Flauti, 2 Oboi, Violini I. e II., Viole, Violoncelli, Fagotit e Violoni (Fürstliche Thurn- und Taxisbibliothek, Regensburg).

sicht, aber noch wenig thematische Arbeit. Gut ist die Baßführung; Celli und Fagott machen sich von den Kontrabässen unabhängig; die Blechbläser sind ziemlich bewegt.

Es beginnt nach ganz kurzem Rückgang die Reprise, welche den Seitensatz in D etwas verändert bringt und zu rauschendem Anhang überleitet. Das Ganze macht den Eindruck einer frischen, frohen und vor allem gesunden Musik.

Der zweite Satz ist ein Andante moderato in A-dur. Seine Stimmung ist anfangs ruhig-klassisch, die Instrumentation einfach. In lieblichen Melodien ziehen die Takte am Hörer vorüber, ein öfterer „forte-piano"-Wechsel dient der Steigerung des Interesses. Es fehlt hier ein eigentlicher Seitensatz, dafür herrscht eine Art Rondoform a—b—a—c—a′, wobei a die eben erwähnte Stelle in A-dur bedeutet, b dagegen einen Mittelsatz mit konzertierendem Fagott bei zurücktretenden Streichern und Bläsern. Das Fagott bewegt sich in nicht gerade virtuosenhaften, aber doch technisch gesteigerten Figuren (Modulationen nach E-dur, a-moll, C-dur, a-moll, A-dur). Es folgt wieder a = die ruhige Musik wie am Anfang, dann c, eine Parallele zu b, indem zuerst eine Flöte, später eine Oboe konzertiert (Modulationen nach D—G—D—A). Abschließend bringt Michl wieder einen, dem Anfang motivisch verwandten Gedanken (a′).

So ist schon formal hier manches freier gedacht, auch harmonisch klingt einiges wie früh-romantisch, zo z. B. der Septakkord a—cis—e—gis. Die Länge des Satzes beträgt 110 Takte.

Das Menuett-Trio, der 3. Satz, ist formal und inhaltlich einem Haydnschen Sinfoniemenuett ähnlich. Hervorhebung verdient die freie Baßbehandlung an zwei Stellen, wo die Violen die alleinige harmonische Grundlage bilden! Ein schönes Oboensolo tritt dabei im Trio (zweiter Teil) hervor. Als letzter, 4. Satz, steht ein nach damaligen Begriffen rauschendes Finale: Gefällige, bewegte Streichermusik.

Die Flöten bei aussetzendem Orchester nur zwei Takte lang solistisch. Ein Durchführungsgedanke (Form des Finale: a—b—Reprise) fehlt. Die Sinfonie dürfte auch heute noch durch ihre frische, ungekünstelte Musik allgemein gefallen. (Vgl. Beispiele im Musikanhang S. 11, 12 und S. 9.)

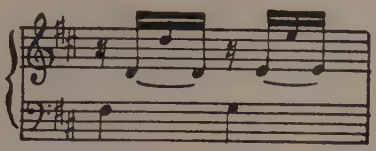
Von gleicher Güte wie die Sinfonia in D, ja noch vornehmer in der Erfindung sind die 6 Sonaten für Klavier, Violine und Fagott.[45])

Alle zeichnen sich durch einen gediegenen Kammermusikstil aus. Von einer allzu tändelnden Art ist nichts mehr zu hören; wohl bewegen sich die meisten Sätze noch in heiteren Linien, aber es ist vielfach bereits die abgeklärte Fröhlichkeit des Klassizismus. Dieser Ton geht ausnahmslos durch den ganzen Zyklus.

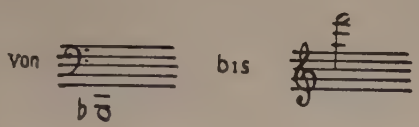
Das Klavier ist das wichtigste und führende Instrument. Ihm fallen die Kopfthemata, die meisten Figuren, die harmonische Unterlage der Durchführungssätze und die Verbindung des Streicher- und Bläserklanges zu. Es ist im allgemeinen ziemlich dünngriffig

[45]) 6 Sonaten für Klavier, Violine und Fagott. (Berlin, Preuß. Staatsbibliothek, Mus. Miss. 14431/5.

behandelt, doch stehen hie und da auch vollere Stellen, wie z. B. im Eingangsadagio der sechsten Sonate. Sehr beliebt und häufig sind gebrochene Oktaven, z. B.:



Läufe und Figurenwerk beschäftigen namentlich in den virtuoser gehaltenen Seitensätzen den Klavierpart. Der Umfang des Klavieres erfordert 4½ Oktaven,



Vieles, was man in Mozarts und Jos. Haydns Klaviersonaten oder Kammermusik findet, kommt auch hier vor. Von Trillern, Vorschlägen und anderen Verzierungen macht Michl jedoch nur mäßigen Gebrauch.

Neben dem Klavier haben auch Geige und Fagott, besonders in den langsamen Sätzen, die melodische Führung, übrigens bringt die Violine auch regelmäßig das Kopfthema nach dessen Erklingen auf dem Klavier. In Rondosätzen wechseln Klavier, Violine und Fagott gerne mit der Themamelodik ab.

Der Umfang der Violine und des Fagottes ist mäßig, auch technisch verlangt Michl nichts Besonderes; fortschrittlich und vertiefend wirken jedoch die bisweilen angewandten Violin-Doppelgriffe; die beachtenswertesten stehen in der 6. Sonate in Es-dur.

An dynamischen Zeichen hat Michl ziemlich viel eingeschrieben, es finden sich: Forte, p, pp, crescendo, dolce, rinf, calando.

In formaler Hinsicht sind die Sonaten gleichartig gebaut. Allen gemeinsam ist das Fehlen eines besonderen Gegensatzes der Seitenthematik im Vergleich zum Kopfthema im Allegro. Michl benützt den Seitensatz gerne als technisch schwierigeren Teil, analog dem Aufbau der Koloraturarien. Was die historisch wichtige Durchführung betrifft, so ist Michl von einer Beethovenschen thematischen Arbeit noch weit entfernt. Seine Durchführung, die besser Mittelteil hieße, beschränkt sich lediglich auf modulatorische Umbiegung eines entweder neuen Gedankens oder eines sich an Thematisches anschließenden Tongebildes. Der beste Mittelteil findet sich ebenfalls in der 6. Sonate, die die hervorragendste unter ihren Schwestern ist. Schon rein formal weicht sie vom üblichen Schema in bedeutendem Maße ab. An der Spitze dieser Sonate steht ein Adagio von 31 Takten in Es-dur, ein ernster Satz mit Beethovenschen Akzenten. Nicht in üblichem Forte, sondern in abgeklärtem Piano setzen die drei Instrumente ein. Dieser vornehme Zug bleibt nicht

nur dem ganzen Adagio gewahrt, auch das Allegro behält stets die edlen Linien bei. Besonders bemerkenswert sind hier die ruhigen, aushaltenden Klänge von Violine und Fagott, wobei die Geige mit mehreren Doppelgriffen bedacht ist.

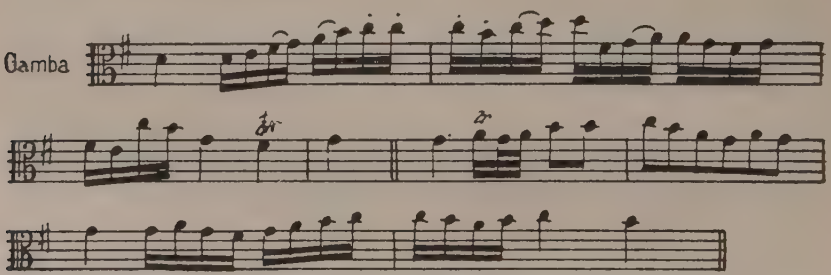
Das Allegro (1. Teil 116 Takte, 2. Teil 114 Takte) geht ohne Abschluß wieder in das Adagio der Einleitung, diesmal verlängert und etwas verändert (36 Takte), über. Den 4. Satz bildet ein interessantes Rondo von 200 Takten, dessen freundliches Es-dur im Mittelteil durch ein finsteres c-moll verdrängt wird, wobei der Klaviersatz wie spät-mozartisch erscheint.

Besonders rühmenswert ist es, daß zuletzt auch das Rondo wieder in die Adagiotakte des Anfangs zurückkehrt (11 Takte), die dann bei neuer Schlußgestaltung pianissimo enden.

Einige Beispiele im Musikanhang S. 13, 14, 15, 16, 17 und 18 mögen noch zur Veranschaulichung des Gesagten dienen.

Macht so die Kammer- und Sinfoniemusik Michls den günstigsten Eindruck, so kann man solches von seiner dramatischen Kunst leider nicht sagen. Weder die weltliche Kantate „Il trionfo della gloria" noch das Oratorium „Vernunft, ich warne dich" können als künstlerisches Ganze befriedigen. Interessant macht die Kantate nur die Verwendung der Sologamba. Da bekanntlich Kurfürst Max Joseph III. ein begeisterter Freund des Gambenspieles war und auch selbst das Instrument ausgezeichnet beherrschte, ist dieses Werk wohl sicher von Michl für den Kurfürsten geschrieben worden.[46])

Aus der Gambenstimme:



Das Oratorium[47]) erreicht an einigen Punkten, namentlich bei Verwendung des Chores, eine achtenswerte künstlerische Höhe, steht aber in den Solopartien noch hinter den beiden Opern, der Opera seria: „Il trionfo di Clelia" und der Opera buffa: „Il barone di Torre forte" zurück. Auch die zwei Opern — verschiedenes ist darin freilich recht ansprechend und verdient noch nähere Würdigung — können als Ganzes keinen Vergleich mit den angeführten Kammerkompositionen aushalten. Der schädigende Einfluß der dekadenten neapolitanischen Opera seria ist zu mächtig . Das unselige Kastraten-

[46]) Der Inhalt verherrlicht unter der Allegorie des Achilles den Kurfürsten. Der Ruhm steht höher als die Liebe und nur eine Liebe, die den Ruhm vermehrt, ist des Achilles würdig.

[47]) Inhalt des Oratoriums: Kampf der Wollust und der göttlichen Liebe um die Seele des Menschen. Nach hartem Streit siegt die Liebe.

koloraturwesen, die vielfach monotone Orchesterbehandlung, die Zurücksetzung des Orchesters hinter das Vokaltechnische und dazu noch die Äußerlichkeiten der Texte — der Oratoriumtext ist besonders schlecht — lassen eine ungetrübte Freude nicht aufkommen. Freilich muß man in Betracht ziehen, daß zwischen der Wesensart einer neapolitanischen Opera seria und einem modernen Musikdrama ein schwer in die Wagschale fallender psychologischer Unterschied besteht, der bei einer Kritik der alten Solokunst nicht übersehen werden darf: Der damalige Operntyp, die sog. Arienoper, war eine Affektenoper. Der Fortgang der Handlung war ins Recitativ — Secco- und Accompagnato — verlegt, die vielen Arien dienten der Schilderung der verschiedenen Seelenzustände. Und es muß zugestanden werden, daß darin mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln, namentlich auf harmonischem Gebiete, Bedeutendes erreicht wurde. Man denke hier nur an die großen Meister, etwa A. Scarlatti, Leonardo Vinci, Francesco Feo, Leonardo Leo, auch G. F. Händel;[48]) denn auch Händels Sprache ist auf den Affektenstil unbedingt eingestellt. Daß diese unserem Empfinden allerdings fremder gewordene dramatische Welt dennoch unser Interesse in bedeutendem Maße erwecken kann, zeigt gerade die neue Händelbewegung, die den Meister des Oratoriums auch auf der Opernbühne zu Worte kommen lassen will. Freilich ist dazu eine in jeder Hinsicht mustergültige Wiedergabe erforderlich, die die positiven Seiten entsprechend zu betonen weiß und das Negative in den Hintergrund treten läßt. Ganz andere Ziele hat sich das moderne Musikdrama gesteckt: Als dramatische Handlungsoper hat es sich die Darstellung psychologischer Charakterentwicklung zur Aufgabe gestellt. Unterstützend wirkt zur musikalischen Lösung dieses schwierigen Problems natürlich die feinverästelte Harmonik mit ihren Spannungen und dissonanten Möglichkeiten sowie eine eminente Instrumentierungskunst und rhythmische Polyphonie unserer Tage.[49])

Ferner ist zu beachten, daß sich im Schoße der neapolitanischen Schule selbst eine Reihe bedeutender Meister mit der dramatischen Vertiefung der Opera seria befaßten und so dem großen Reformator Gluck die Wege ebneten. Hermann Kretzschmar[50]) weist diesbezüglich den Komponisten J. A. Hasse, David Perez, Domenico Terradellas, Franzesco di Majo, Nicolo Jomelli und Tommaso Traëtta die sich auch um das Recitativo accompagnato als dramatischen Höhepunkt der Operia seria nennenswerte Verdienste erworben haben, einen besonderen Ehrenplatz an. Hat doch gerade seit L. Vinci das Recitativo accompagnato eine bedeutende Entwicklung genommen, indem es bei diesem Haupttrumpf für alle bewegten Formen wurde.

---

[48]) Vgl. H. Kretzschmar: Geschichte der Oper, Leipzig 1919, S. 175 ff.

[49]) Vgl. Hermann Abert, Grundprobleme der Operngeschichte, Kongreßbericht Basel 1924, Lpz. 1925; ferner: Herm. Abert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrh. (A. für M. V1) R. Gerber: Der Operntypus J. A. Hasses und seine textl. Grundlagen Leipzig 1925.

[50]) H. Kretzschmar, Geschichte der Oper. S. 187. Vgl. auch B. Zeller, das Rec. acc. in den Opern Hasses. Leipz. Diss. 1911. Vgl. G. F. Schmidt, G. C. Schürmann und die frühdeutsche Oper. (Erscheint demnächst im Druck.)

Dieser Reformarbeit hat sich nun unser Joseph Michl nicht gewidmet. Um seinen Stil richtig zu würdigen, ist es interessant, zwei markante Vertreter damaliger italienischer Opernkunst mit ihm zu vergleichen. Michls „Il trionfo di Clelia" bildet gleichsam ein Bindeglied zwischen den Werken von Andrea Bernasconi[51]) und Pompeo Sales.[52]) Bei Bernasconi erinnert vor allem das Baßinstrumentale noch stark an alte Continuokunst. Auch sonst ist die Führung der Instrumente altertümlicher, vor allem was die Zurücksetzung der Bläser betrifft. Das Koloraturwesen ist jedoch ganz schlimmer Art.

Bei Michl ist der Ziergesang schon natürlicher, die Dramatik gesteigerter, der Orchestersatz hat alles Barocke verloren. Neapolitanische Trommelbässe wirken monoton, dagegen ist die Geigenführung vollendet, die Bläserbehandlung vornehmer. P. Sales wiederum steht klassischen Idealen um ein gut Teil näher. Da erscheint der Chor gehaltvoller, die Koloraturen werden mehr beschnitten und edler, das Ariose zeigt sich mozartischer, die Instrumentation wird durch Lockerung der Bässe, freie Bläser, zu denen auch die Klarinette tritt, und große dramatische Akzente inhaltsreich.

Bevor wir einige der hübschesten Partien aus Michls beiden dramatischen Werken kennen lernen, erfolge noch eine kurze Besprechung des Textbuchinhalts: Die Opera seria „Il trionfo di Clelia" behandelt in drei Akten den Sieg eines heldenhaften Mädchens (Clelia), das von seinem edlen Verlobten (Orazio) wacker unterstützt wird, über Verrat (Tarquinio), Kampf und Mutlosigkeit. Durch Clelias Eintreten werden König (Porsenna), Volk und Vaterland (Rom) und endlich auch der Geliebte gerettet. Die Dichtung Metastasios, die dramatischer Stellen nicht entbehrt, wurde Ende des Jahres 1761 auch von Gluck vertont und 1763 in Bologna aufgeführt.[53])

Die Opera buffa „Il barone di Torre forte" hat eine heitere Liebesgeschichte des Barons und seines Dieners zum Inhalt. Natürlich siegt auch hier nach bewährtem Opera buffa-Rezept die List und Keckheit des Dieners über den frivolen Baron, der zuletzt als der Liebhaber seiner eigenen Tochter vor versammelter Dienerschaft und Bewaffneten entlarvt und belacht wird. Durch eine plötzliche Sinnesänderung des Barons, der den Diener als Schwiegersohn anerkennt und nun seinerseits eine Dienerin zu seiner Gemahlin erheben will, verwandeln sich die Konflikte in Heiterkeit und endet das Werk echt buffomäßig.

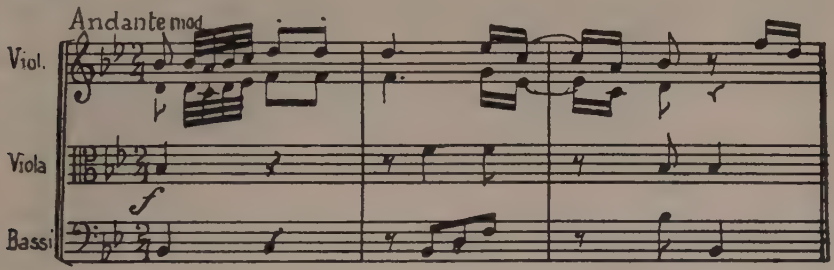
Um gleich zu einer kurzen Charakteristik der Musik des „Il barone di Torre forte" überzugehen, sei gesagt, daß es Michl gelungen ist, eine frisch fließende und eingängige Musik zu schreiben. Was dem Werk aber fehlt, ist die große Gestaltungskraft, die aus einem an und für sich banalen Texte ein Gebilde von allgemein symbo-

[51]) Vgl. E. Weiß: Andrea Bernasconi als Opernkomponist (Münchener Dissertation 1923) ungedruckt.

[52]) Vgl. Ferd. Collignon: P. P. Sales (Bonner Dissertation 1923) ungedruckt.

[53]) Vgl. Kretzschmar, Geschichte der Oper. S. 202.

lischer Bedeutung schafft. Freilich war solches nur W. A. Mozart in idealer Weise möglich. Erfreulich ist vor allem die Instrumentation. Besonders sind die Geigen — wie immer bei Michl — ausgezeichnet behandelt. Erfindungsreich geführt, bringen sie bald neckische Figuren, bald begleiten sie den Gesang synkopisch oder pausierend unterbrochen, um dann wieder in Läufen, Figuren, leichten Akkordschlägen und Doppelgriffen zu brillieren. Das Vorspiel zu einer der besten Arien, auch in rein melodischer Hinsicht — der Armidoro-Arie — verdeutlicht die rhythmische Abwechslung der Geigenführung besonders. Einige Takte mögen solches veranschaulichen:



Den Geigen gegenüber tritt die Viola stark in den Hintergrund, wenn sie manchmal auch in das heitere Spiel mit einbezogen wird. Die Kontrabässe sind verhältnismäßig lebendig geführt; ein Mangel ist es, daß die stützenden Violoncelli nie selbständig hervortreten. Die Bläser, vertreten durch 2 Oboen, 2 Flöten und 2 Hörner, sind im allgemeinen zurückhaltend, doch läßt Michl auch sie einmal eine gewichtigere Sprache reden, nämlich im Marsch gegen Ende des 2. Aktes. Die Musikbeispiele im Musikanhang Seite 19 und 20 verdeutlichen so recht die Michelsche Bläserbehandlung wie auch die für ihn typische Melodik. Ein etwas derber, kräftiger Zug steckt öfters darin und unterscheidet seine Linienführung von der einschmeichelnden Art vieler zeitgenössischer Meister.

Weniger ansprechend ist der vokale Teil der Opera buffa. Zwar finden sich köstliche melodische Gedanken und mehrere Stellen besonderen Wohllautes, aber Koloraturen äußerlichster Art, taktelang in Zweiunddreißigsteln, stören namentlich die Partien des hohen Soprans (Serpina) und hohen Tenores (Armidoro). Die gesanglich glücklichste Rolle vertritt der Baron selbst (hoher Bariton). Duette sind häufig, Vokalquartette stehen nur je am Aktende; polyphone Strenge ist unbedingt vermieden. Das Schlußquartett bringt nur etwas polyphon wirkende verschiedene Einsätze der vier Stimmen.

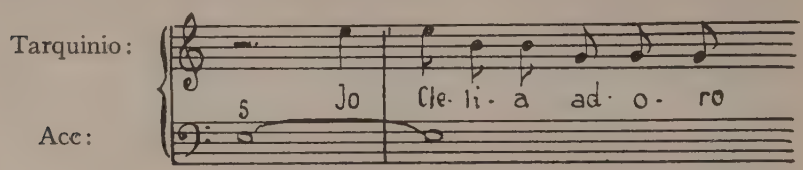
Dem „barone di Torre forte" geht eine dreisätzige italienische Sinfonia voraus, die in formaler Hinsicht sehr klar und durchsichtig gearbeitet ist und einige ansprechende Melodien bringt. Eine besondere Tiefe wird ja niemand in dieser Musik suchen.

Weniger glücklich als bei der Komposition seiner Opera buffa zeigt sich Michl in seiner Opera seria „Il trionfo di Clelia". Es ist bereits des öfteren auf die Hauptmängel eines Großteiles der Nea-

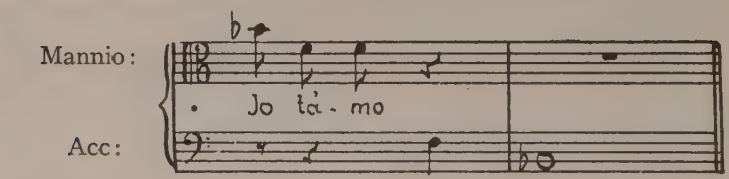
politaner der Nach-Scarlattischen Zeit hingewiesen worden, so daß hier wohl darüber schnell hinweggegangen werden darf. Üppigste Koloraturtechnik, auch in Duetten (Terzen- und Sextenkoloraturen), mäßig gute Seccorecitative, Vernachlässigung aller Polyphonie, eintönige Instrumentalbaßbehandlung und eine starre Schematisierung der Form sind die immer wieder in Erscheinung tretenden Grundübel. In Michls „Il trionfo di Clelia" begegnen sie uns auf Schritt und Tritt.

Doch soll uns dies den Blick für tatsächlich vorhandene Schönheiten nicht trüben, und diese bestehen vor allem in dem außerordentlichen Reichtum an Wohllaut und Melodik. Arm an Harmonik hat Michl — wie viele seiner Zeitgenossen — eine besondere Begabung für das melodische Element gehabt und davon macht er nun auch in seiner Arienoper ausgiebigen Gebrauch. Deshalb gehören die Einleitungssätzchen zu den Arien zum Besten der ganzen Oper; denn hier ertönt, unbeschwert von aller Koloratur, die Hauptmelodie jeder Arie in den Streichern, zeigt sich also in schlackenfreier Schönheit.

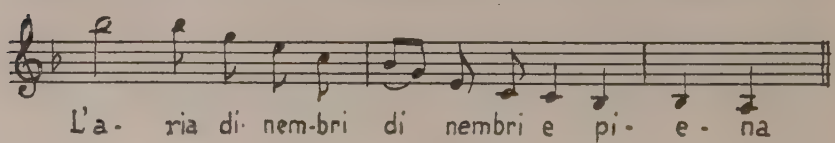
Anerkennung verdienen auch die begleiteten Recitative. Hier bestrebt sich unser Meister, dem dramatischen Wesen der Musik beizukommen und läßt durch rhythmische Akzente, etwas herbere Harmonik, gewandte Instrumentation und verständnisvolle Deklamation aufhorchen. Bisweilen erstreckt sich die Deklamationskunst auch auf das sonst unbedeutende Seccorecitativ. So ist z. B. eine geschickte Wendung der leidenschaftliche Ausruf Tarquinios:



oder Mannios zärtliches:



Was Michl von der Singstimme hinsichtlich ihres Umfangs verlangt, erhellt folgende Stelle aus der 6. Arie des 1. Aktes:



Zugleich gibt dieser in der Tat ausdrucksvolle Sturz der Melodie ein typisches Bild von Michls Affektenarie: Erregung, Qual, Schmerz und dergl. wird nicht mit harmonischen, sondern überwiegend mit melodischen Mitteln gezeichnet.

Der Chor wird nur einmal, am Schluß des ganzen Werkes, verwendet, da allerdings geschickt behandelt und innerlich gut motiviert (Huldigung des Volkes vor König und Retterin des Vaterlandes). Die Einleitungssinfonia, festlich rauschende Musik ohne besondere Merkmale persönlicher Sprache, zeigt die regelmäßige italienische dreiteilige Form.

Einige Beispiele im Musikanhang Seite 21, 22 und 23 mögen noch näherer Orientierung dienen.

Bevor wir auf Michls Oratorium zu sprechen kommen, möge hier ein kurzer Überblick über das Oratorium des 18. Jahrhunderts und die Münchener Oratorienpflege folgen.

Die Geschichte des Oratoriums im 18. Jahrhundert ist eng verbunden mit der der italienischen Oper; denn wenn auch das Deutsche Oratorium besonders im Norden (Matheson, Graun) sich seine Berechtigung und Bedeutung zu erringen wußte, tonangebend war, namentlich im Süden, das italienische Oratorium. Wir begegnen als Oratorienkomponisten den bedeutendsten Köpfen der neapolitanischen Schule. An der Spitze steht Joh. Ad. Hasse,[54]) dessen „Conversione di S. Agostino" zu den besten Werken der Gattung gehört. Vornehme Seccorecitative, plastische Zwischenspiele des Orchesters und gehaltvolle Arien zeichnen seinen Stil aus. Neben Hasse sind in erster Linie noch zu nennen die Meister A. Scarlatti mit 15 Oratorien, Feo, Pergolesi, Porpora, Leo und vor allem Jomelli mit den Werken: „Betulia liberata" und „Abramo e Isacco", ferner noch Teradellas, Majo, Perez, Traëtta, Latilla und Galuppi. In Wien[55]) wurde unter Kaiser Leopold I., der selbst einige Oratorien komponierte, und seinen Nachfolgern diese Kunstgattung stärker als anderswo betont. Männer wie Draghi (Jephta), Ziani, Caldara, Joseph Fux und Fr. Conti (David) arbeiteten hier mit Erfolg an einer Vertiefung des italienischen Oratoriums. Die 1772 gegründete Tonkünstlersocietät hatte sich die Pflege des Oratoriums zur besonderen Aufgabe gemacht.

In München nun müssen wir vor allem unterscheiden zwischen der Oratorienpflege des Hofes und der der Jesuiten. Während der Hof am italienischen Oratorium festhielt, betonten die Jesuiten an St. Michael, denen ja die Leitung des Kurf. Seminars für Studierende, das heutige „Albertinum", in die Hand gegeben war, das lateinische und deutsche Oratorium. H. Kretzschmar[56]) charakterisiert die Lage des Oratoriums in München im 18. Jahrhundert, speziell am Hofe, mit den Worten: „München hat keine eigenen

---

[54]) L. Kamienski: Die Oratorien J. A. Hasses. Leipzig 1912. Neudruck von Hasses „La conversino di Sant Agostino" in DDT XX. (Herausgegeben von A. Schering).

[55]) Egon Wellesz: Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708, Leipzig-Wien 1919 (in „Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. U. E.)

[56]) H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II$_2$ Leipzig 1915, Seite 80.

Oratorienkomponisten von größerer Bedeutung gehabt, aber wie die in der dortigen Hofbibliothek befindlichen Werke zeigen, die auswärtige Arbeit wohl beachtet. Das italienische Oratorium ist durch Scarlatti, Leo, Hasse, Jomelli, Caldara, Naumann u. a., das spätere deutsche durch Ph. E. Bach und den älteren Schmidbauer vertreten. Mit besonderer Auszeichnung sind von den in München aufgeführten Oratorien der ungewöhnlich bedeutende „Gioas" von Sales, nach ihm Misliweczeks „Tobia" und Holzbauers „Betulia liberata" zu nennen." Von Misliweczek wurden auch 1777 der schon Mozart und Haydn zugeschriebene „Isaaco" sowie noch einige andere Oratorien mit Erfolg gegeben.[57])

Wesentlich volkstümlicher als die Oratorienpflege des Hofes war die der Jesuiten an St. Michael. Deren gymnasiale Feste, verbunden mit großzügigen dramatischen, oratorischen und musikalischen Darbietungen waren weithin berühmt und erfreuten sich stets eines überaus zahlreichen Besuches, darunter von höchsten Herrschaften. Otto Ursprung[58]) charakterisiert diese Jesuitenaufführungen mit den Worten: „Was aber für die Stadt immer ein künstlerisches Ereignis bedeutete, und was ferner den Zöglingen des Seminars und des Gymnasiums — in den Augen der musikwissenschaftlichen Forschung von heute wenigstens — den meisten Nachruhm eingetragen hat, sind die dramatischen und oratorischen Aufführungen. Während also die Dramen die bisherige Entwicklungslinie vom Chorstil zur Monodie fortführen, treten als etwas Neues die „Meditationen auf; das sind Oratorien, die gerne an den Kongregationsfesten und regelmäßig am Karfreitag aufgeführt werden und wohl von Anfang an im Monodischen Stil gehalten sind. Überhaupt werden geeignete Stücke sowohl szenisch wie oratorienmäßig zur Aufführung gebracht. Die Gattungen von Drama und Oratorien gehen also vielfach ineinander über; das war bei den meist geistlichen Themen der Jesuiten-Dramen umso leichter möglich ..."

Wertvolle Ergänzungen zur Geschichte dieser „Meditationen" verdanken wir P. Beda Stubenvoll, der in seiner „Geschichte des Königl. Erziehungs-Institutes für Studierende in München"[59]) auch die Musik am Jesuitenseminar berührt. Er schreibt auf Seite 182 ff: „Der churf. Hofmusiker und nachmalige Kapellmeister in Altötting, Franz Anton Kumpf, komponierte ganz speziell für das hiesige Seminar schöne Meditationen, besonders gefiel eines seiner geistlichen Singspiele „Aloisius Gonzaga", welches im Jahre 1727 von den Zöglingen mit großem Beifall gegeben wurde. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts waren es besonders die Kompositionen Bernasconis, churf. bayer. Kapellmeister, welche zur Aufführung gelangten ... Am Charfreitag Abend wurde in der Regel ein „Oratorium" aufgeführt, so im Jahre 1760 „Der verlorene Sohn" von Brixi."

---

[57]) Frdl. Mitteilung von Dr. O. Ursprung, München.

[58]) O. Ursprung: Münchens Musikalische Vergangenheit, München 1927 S. 107. Vgl. a. a. O. S. 85—86—87—88—108—109—110—111—134—144—180—189—190.

[59]) München 1874.

Stubenvoll teilt uns noch mit,[60]) daß eine „Magdalena" mit zwei allegorischen Figuren, die Natur und die Gnade darstellend, sehr beliebt gewesen ist. Wer dächte bei einem solchen Stoff nicht bereits an Michls Oratorium von der siegenden Liebe über die Wollust? Auch wissen wir aus den Quellen, daß sowohl Ferdinand Michl, wie Ildephons Michl für die Jesuiten in München Meditationen geschrieben haben. Ferdinand Michls „Tobias und Sara" wurde 1747 dort gegeben. — Auch vom jungen Joseph Michl hörten wir, daß er „fleißig für die Jesuiten Meditationen komponierte."

Wir sehen also, daß Michl auch auf dem Gebiet des Oratoriums in München die lebhaftesten Anregungen erhalten hat; daß er in seinem Oratorium ganz im Banne neapolitanischer Schule steht, trotz des deutschen Textes, ist ein Beweis für Michls Abhängigkeit von dieser Kunstgattung, ferner dafür, daß das Oratorium in eine ziemlich frühe Periode unseres Meisters fällt.

Das Oratorium Michls nun kann als Ganzes nicht besonders befriedigen; vor allem krankt es an einem ungemein schlechten Text, der Reimereien schlimmster Art bringt und geradezu unkünstlerisch genannt werden muß. Auch der Inhalt, ein Kampf der Vernunft und göttlichen Liebe gegen die Wollust ist nicht erhebend, der Aufbau vielfach gesucht und nicht organisch gegliedert.

Bei einem solchen Text ist es für einen Komponisten schwer, reine Kunst zu bieten, nur Meister wie J. S. Bach vermochten Banalitäten der Sprache vergessen zu lassen. Michl hat im Oratorium das Hauptgewicht auf die Arien und Recitative gelegt, der Chor tritt leider stark zurück. Die Reihenfolge der Nummern zeigt dies deutlich: I. Teil: 1. Secco-Recitativ; 2. Tenorarie; 3. Secco-Recitativ; 4. Chor; 5. Secco-Recitativ; 6. Altarie; 7. Secco-Recitativ; 8. Sopran-Arie; 9. Secco-Recitativ; 10. Begleitetes Recitativ; 11. Begelitetes Recitativ; 12. Secco-Recitativ. Sinfonia zwischen dem ersten und zweiten Teil. — II. Teil: 1. Secco-Recitativ; 2. Baßarie; 3. Secco-Recitativ; 4. Secco-Recitativ; 5. Duett (Sopran und Alt); 6. Secco-Recitativ; 7. Chor.

Es ist spätneapolitanische Art und Weise, was uns Michl im Oratorium bietet, nur daß an Stelle des Pathos und des Konzertanten vielfach Rührseligkeit tritt. Das Duett im 2. Teil z. B. mit seinen endlosen Terzen- und Sextenparallelen gehört ganz in die Gattung empfindsamer Musik. Walther Müller[61]) kennzeichnet dieses Bestreben, die Hörer zu Tränen zu rühren mit den treffenden Sätzen: „Sobald der Künstler darauf ausgeht, das ästhetisch anfechtbare Prinzip der Rührung neben oder sogar über das der rein objektiven künstlerischen Gestaltung zu stellen, so geht er über die ihm gestellten Schranken hinaus. Derartigen Fehlern verfallen die Komponisten besonders gern in den beliebten „Lamenti" der Opern und Oratorien, aber auch auf verwandten Stoffgebieten der kirchlichen Musik (Misereres). Tränen sind in dieser Zeit seelischer Balsam, der

[60]) A. a. O. S. 211. Auch von einer „Augustini conversio, eine musikalische Opera" und eine Aufführung „der 7 makkabäischen Brüder" berichtet uns der Verfasser.

[61]) Walther Müller: Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist, Leipzig 1910, S. 21.

das Herz von Sünden reinigen kann (siehe Text zu „La Conversatione di S. Agostino von Hasse) und so hört man denn nicht selten jene Meister rühmen, denen es gelingt, ihren Zuhörern Tränen zu entlocken. Höchst gesteigerte Empfindsamkeit ist überhaupt das Siegel der Zeit“ ....

Zeigt also unseres Meisters Schaffen auf dem Gebiet des Oratoriums, auf dem kurze Zeit früher ein Händel Höchstes geleistet und auch die neapolitanische Schule durch Meister wie Durante, Pergolesi, Leo, Jomelli, Caldara und vor allem Hasse mit dem ebengenannten Werk „La Conversatione di S. Agostino“ [62]) Bedeutendes hervorbrachte, keine besonderen Vorzüge und steht hinter seinem sinfonischen und auch kirchenmusikalischen Arbeiten zurück, so verdienen doch einzelne Partien auch des Oratoriums Anerkennung und Interesse. Neben dem begleiteten Recitativ, das den Sturz des gottlosen Babel schildert und, wenn auch noch in ganz bescheidenen Grenzen, so doch fühlbar musik-dramatische Empfindung kennzeichnet, sind es vor allem die beiden Chöre, die eine in jeder Hinsicht gute Kritik verdienen. Eine eingängige, gegliederte Melodik, getragen von wohlklingendem Vokalsatz und unterstützt von fein und zart instrumentiertem Orchester erfreut unmittelbar und trägt den Charakter echter Frömmigkeit. Zustatten kommt den Chören auch der hier etwas bessere Text. (Vgl. zur Operia seria und zum Oratorium die Beispiele im Musikanhang Seite 21, 22, 23, 24 und 25.) [63])

Wir sind am Ende der Betrachtung von Michls Kunst angelangt. Es ist keine schlackenfreie, aber doch an Schönheiten und persönlichen Werten reiche Musik. Jedenfalls muß man sich darüber wundern, daß Michl so schnell ganz vergessen werden konnte. Aus den Urteilen seiner Zeitgenossen spricht doch überall große Hochachtung vor ihm und seinem Können, auch müssen seine Werke weitverbreitet und viel gespielt worden sein. Und doch war sein Name ein Säkulum lang verschollen, so daß selbst die großen modernen Lexika ihn nicht mehr kennen. Daß außer einem einzigen, leider auch verlorengegangenen „Pange lingua“ nichts von ihm gedruckt wurde, mag vielleicht mit ein wesentlicher Grund gewesen sein, daß Michl im 19. Jahrhundert ganz vergessen wurde.

Unsere Zeit mit ihrer richtigen Wertung früherer Kunst und Kunstziele hat jedenfalls ein Interesse an der Aufhellung noch unbekannter Bindeglieder zwischen einzelnen Perioden. Und als ein solcher Meister zwischen Barock und Klassik auf musikalischem Gebiet muß auch unser Joseph Willibald Michl angesehen und gewürdigt werden.

---

[62]) Walther Müller a. a. O. S. 35: „Mennicke (S. 392) weist nach, daß das Hassesche Oratorium: „La conversatione di San Agostino“ in dem Schlosse zu Potsdam in der Zeit vom 18.—24. Juli 1768 auf besonderem Befehl des Königs drei Aufführungen stellte.“ Neudruck DDT.

[63]) Vgl. auch A. Schering: Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911. — H. Abert: N. Jomelli als Opernkomponist, Halle 1908. — G. F. Schmidt: Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper. Z. f. M. 5. u. 6. Jahrgang.

1. Anhang:

Quellenübersicht.

Aus den Originalakten, den Hofzahlamtsrechnungen des Kreisarchives München und den lexikalischen Quellen.

Aus den Originalakten des Kreisarchives.

Beilage I: Bittgesuch Michls. München. 697 H. R. F. 470.

„Durchlauchtigster Churfürst, gnädigster Herr Herr!

Armut, Kummer und Elend drängen mich hin zu Höchstdero Thron, unterthänigst bittend, nur um die Erhaltung meines Lebens, gnädigster Vater zu sein. Ew. Churf. Durchlaucht geruhten meinen monatlichen Gehalt, resp. Wartgeld mit 20 fl. gnädigst einstellen zu lassen. Die Herkunft dieses gnädigsten Gehaltes ist von seiner Churf. Durchl. Höchstdero Gedächtnis. Aus gnädigster Verordnung mußte ich die Tonsetzkunst bey dem Cammerloher, Domherr in Freysing, lernen; allda war ich so glücklich, daß der Gussto meiner erlernten Komposition Sein. Churf. Durchl. gnädigst gefiel. — Gleich darauf sprachen mir S. Churf. Durchlaucht jährl. 240 fl. aus, so ich vom löbl. Cabinett allhier in monatlich treffenden 20 Gulden zu erheben hatte, unter dem Titel Cammerkomponist, mit dem Bedeuten, daß diese gnädigste Verwilligung nur in so lange sey, bis der Ferrandini, Cammermusikdirektor, mit Tod abgehen oder sonst eine Stelle erledigt wird . . ." (Das Gesuch berichtet dann, daß Michl, um sein Einkommen zu verbessern, mittlerweile Kammer-, Kirchen- und Theatermusik in großer Zahl geschrieben habe, ganz besonders eine große Opera in 1 Monat und fährt fort): „Auswärtige Dienste wurden mir von verschiedenen Höfen und zwar erst vor zwei Jahren die Vicekapellmeisterstelle in Mainz angetragen, und ich lehnte sie aus, blos weil ich mir festgesetzet, nur in meinem eigenen Vaterlande zu dienen . . ." (Das Gesuch fährt dann in der Bitte fort, die 20 Gulden monatlich wieder bekommen zu wollen, wogegen sich Michl erbietet, die äußerste Genugtuung zu leisten in Komposition für Kammer) „. . . als vorzüglich im deutschen Kirchenstil wie in deutschen Operetten."

(Das Gesuch schließt mit dem Hinweis auf seine ungemein kümmerliche Lage und Schulden.)

Datum fehlt.[64])

Beilage II: Bittgesuch Michls. Kreisarchiv München, 697 H. R. F. 470.

„Durchlauchtigster Churfürst, gnädigster Herr Herr!"

„Nach erfolgtem Todfall Sr. Churf. Durchl. Maximilian Joseph, Höchstdero verehrl. Andenkens habe ich unverschuldeter Weise bey aufgelegter, und von Seite Höchstdero Music Inten-

[64]) Anmerkung: Dem Inhalt zu Folge stammt dieses Gesuch aus den Jahren 1778—1780, wo Churfürst Karl Theodor Michl ohne Gehalt pensionierte.

dance nicht zu widersprechen vermögender Dienstfähigkeit, und allzeit mit höchstem Beyfall bewiesenem Diensteifer, den mir als Cammer-Compositeur aus dem Cabinett bezahlt wordenen Besoldungsgehalt gänzlich verloren. In diesem traurigen und bis zum Elend herabgewürdigten Schicksal mußte ich zwei Jahre u. 8 Monate schmachten... Auf mein unausgesetzt unterthänigstes Supplicieren erhielt ich zwar den 12. Julius anno 1780 jährlich 125 fl. Da ich aber mit diesem für einen Künstler äußerst unbeträchtlichen Gehalt meine traurige Lage nicht verbessern konnte, sondern aus dringendster Not die Stadt München zu verlassen, und mich zu meinem Vetter Kloster Richter zu Weyern zu flüchten gedrungen war; so ist mir endlich auf mein unterthänigst wiederholtes Bitten den 2. Julius anno 1790 eine weitere Zulage von 115 fl. zu meiner unterthänigsten Dankerstattung gnädigst zugeführt worden.

Allein, gnädigster H. H.! Ich bin durch die traurigen und mißlichen Umstände voriger Jahre zu tief heruntergefallen,... als daß ich im Stande bin auch bey meiner eingeschränktesten Lebensart mich in etwas zu erhohlen. Ew. Churf. Durchl. bitte ich denn unterthänigst gehorsamst, Höchstdieselben wollen meinen bisherigen Gehalt von 240 fl. auf 400 fl. zu bestimmen und mich hiedurch in Stand zu setzen aus höchsten Gnaden geruhen, um doch wenigstens bey erlangtem Alter meine Lebenstäge kummer- und schuldenlos dahinbringen zu können...."

17. März 1795. Joseph Michl, Churf. Kammer-Kompositeur.

Beilage III. Kreisarchiv München, H. R. F. 470.

„Durchlauchtigster Churfürst, Gnädigster Herr Herr!"

Den 18. März dieses Jahres starb in einem Alter von 83 Jahren meine Base Maria Anna Michlin, Weyl. Sr. Churf. Durchl. Maximilian gewest Vizekonzertmeisters als Wittwe. Sie genoß ein jährliches Gnadengeld von 150 Gulden. Sechs eheliche Kinder, die sie in ihrem jungen Wittwenstande mit all mütterlicher Sorgfalt aufzog, sind alle bereits versorgt.

Gnädigster Herr Herr! Ich bin ein Mann von 57 Jahren, genieße ein Besoldungswartgeld von 240 fl. Bey Antritt der Regierung Karl Theodors Höchstverehrl. Andenkens sind mir die 240 fl., die ich nicht als Pension, sondern als Besoldungswartgeld aus der Cabinettskassa bezog, volle 32 Monate eingezogen worden. Erst den 1. Septemb. 1780 erhielt ich auf vielle unterthänigste Vorstellungen jährlich 125 fl. mit einem Verlust von 115 fl. gegen meinen vorigen Genuß; überdies noch keine Vergütung von 2 Jahren u. 8 Monaten, wo ich keine Einnahme hatte, sohin 640 fl. in Ausstand habe, die ich hart empfinde, weil ich sie meinem großmütigen Freund, der mich auf Borg in Kost und Wohnung nahm, noch jetzt schuldig bin. Erst den 2. Juni anno 1790 wurde mir, auf wiederholt unter-

tänigste Bitten eine Zulage von 115 fl. zugewendet, durch deren Zulag ich nun die 240 fl. hatte, die ich schon in der Lehre bey dem sel. Camerloher in Freysing genoß...."

Es folgt nun Michls Bitte, die heimgefallene Pension der alten Michlin ihm zu überweisen, da auf diese Weise ihm geholfen wäre und dem Staat andrerseits keine neuen Auslagen erwüchsen. Den Schluß des Gesuches bilden folgende Sätze:

„Die große Opera Il trionfo di Clelia hätte die Bahn meines künftigen günstigeren Schicksals brechen sollen; 2—3000 fl. sind solchen Meistern gegeben worden, auch . . . Zehrungskosten und noch überdies sonderbare Geschenke erhielten sie. Ich erhielt nicht einen Heller aus irgend einer Kassa. Beispiellos und unerhört ist diese Handlung. Ich verfertigte die Opera (fraglich mit all möglicher Geistesanstrengung) binnen vier Wochen, wo andere allzeit Jahr und Tag arbeiten konnten. Die Kunst ist erhaben und groß, aber ich bin tiefgebeugt und elendig."

Datum fehlt.

Beilage IV. Kreisarchiv München, H. R. F. 470.

Max Josef Churfürst!

Da heimgefallene Pensionen zur Wiederverleihung nicht geeignet sind, so hat das Gesuch des Kammerkompositeurs Michl um gnädigste Verleihung der durch jüngst erfolgtes Ableben der Vice-Konzertmeisters-Wittwe Michl erledigten Pension von 150 fl. nicht statt, welches demselben auf sein mitfolgendes Anlangen zu eröffnen ist.

München, den 30. April 1801.

Max Joseph, Churfürst.

Beilage V. Kreisarchiv München, H. R. F. 470.

(Graf v. Seeau beginnt das Schreiben mit dem Hinweis auf seine Pflicht in folgender Sache sein Gutachten abzugeben und fährt dann fort): ... „und habe die Gnade in Unterthänigkeit zu bemerken, daß das unterthänigste Vorschreiben des Bittstellers allerdings in der Wahrheit gegründet und das traurige bis zum Elend herabgewürdigte Schicksal dieses in aller Absicht brauchbaren Künstlers einer mildesten Rücksicht und Verbesserung seiner Umständen schon aus dem Grunde würdig ist, weilen er unverschuldeter Weise bei aufgelegter Dienstfähigkeit und bewiesenem Eifer, glaublich aus Versehen, sich als einen Pensionisten ansehen lassen, anfänglich den ganzen Gehalt verlieren, und erst nach 32 Monaten statt der vormals genossenen 240 fl. sich mit 125 fl. begnügen mußte. Nach dieser Voraussetzung, Gnädigster Herr Herr, konnte ich ... meine ... Meinung freilich nicht anders als dahin abgeben,

daß dem unschuldig leidenden Michl der ab 2 Jahren 8 Monaten geschehene Entgang pr. 640 fl. wo nicht gänzlich zu ersetzen, doch wenigstens eine überhauptige Gratification gar wohl zu verleihen, in der Hauptsache aber, und die bey Weil. Maximilian Höchstderoseel. Andenkens genossenen 240 fl. von heurigem Jahre an: ein für den Künstler wirklich äußerst unbedeutender Gehalt: noch ferners mit der Verbindlichkeit gnädigst zu versichern wären, daß er seinem eigenen Anerbieten gemäß jährl. 2 neue Operetten in die Musik zu setzen und überhaupt alles das zu leisten hätte, was ... von Seiten der Intendance als dienlich erachtet werden wird...."

v. Seeau.

Beilage VI. H. R. F. 470. Kreisarchiv München.

„Durchlauchtigster Churfürst..."

„Schon bereits 20 Jahre genieße ich die höchste Gnade, bey der Churfürstl. Capell und Cammer Musik als Violoncellist zu stehen. Ich mußte schon seit dieser Zeit immer diese Dienste Versehen, indem der Concertmaister und Violoncellist Alliprandi mit 1200 fl. beybehaltend als Emeritus declariert, der Violoncellist Kamerloher aber von dem Schlagfluß berührt, und zu dienen unbrauchbar worden, wo dann erst nach absterben des Violoncell. Pinazzi, der jährl. 500 fl. genossen, ich a. d. 1769 einer Besoldung mit 285 fl. gnädigst und Decretierter erhalten habe, mit gnädigster Resolution aber, wan sollte obiger Aliprandi oder Kamerloher mit dot abgehen, ich an die Status Mäßige Besoldung: 500 fl. einrücken werde. Aber vor 7 Jahren sahen Seine Churfürstl. Durchlaucht: Höchstseeligen Angedenkens selbsten gnädigst ein, wie sehr ich bey diesen Umständen zu leiden hätte, und bewilligten mir aus dero Cabinets Cassa ein gratuit von jährl. 100 fl. und in so lang, bis ich in die Besoldung mit 500 fl. treffend einrücken werde...

Gnädigster Herr Herr! Es liegt am Tage, wie wenig ich von obigen 285 fl. leben kann, und da ich auf Gedachte 100 fl. i. d. Zeit meinen gänzlichen Antrag gemacht, meine gläubiger zu befriedigen... also ergeht an Eure Churf. Durchlaucht meine gehorsambste Bitte, Höchstderselbe Geruhen Gnädigst mir diese jährlichen 100 fl. wie früher aus obenberührten Ursachen Gnädigst ausfolgen zu lassen...."

... Virgilius Michl, Hof- u. Kammermusikus.

Beilage VII. Kreisarchiv München, H. R. F. 470.

„Durchlauchtigster Churfürst..."

„Zur gehorsamsten Folge eines an mich gnädigst ergangenen Befehles in anbetreff des Violoncell-accesisten Virgilius

Michl habe anmitt unterthänigst nebst Remittierung des gnädigsten Communicati anfügen wollen, waßmaßen er nicht allein in der Kammer, sondern auch in denen Opern beständig alle Satisfaction verschaffet habe, auch übrigens sich so aufgeführt, daß ohnmaßgeblichst ihm die 300 Gulden zur jährl. Besoldung gnädigst könnten zugestanden werden, besonders da der Concertmaister Aliprandi und Cammerloher weder bey der Cammer noch Opern die gehörigen Dienste leisten können, auch vermög des Status ein Violoncellist abgängig ist, und die ihm vorhin ad interim Monatlich ausgeworfenen 15 fl. Eurer Churf. Durchl. an wiederum in die höchste Cabinets Cassa anheim fallen würden. Anbelangend den Michael Hohentaller ...

... v. Seeau, Intendant.
23. May ao 1764.

Beilage VIII: Decretum. Serenissimi Domini Ducis Electoris.

Seine Churf. Durchlaucht Unser Gnädigster Herr Herr haben auf absterben dero gewesenen Kammer Virtuosen und Violoncellisten Antoni Pinazzi dero gleichmäßigen Violoncellisten Virgili Michl ein jährl. Besoldung von dreyhundert gulden mit anfang heurigen Jahres in churfürstlichen Gnaden bewilligt...

München, den 27. Marty Anno 1768.

Beilage IX. Kreisarchiv München, H. R. F. 470.

(Schreiben des Churfürsten an den Grafen von Seeau.)

„Waßmaßen ... Hof und Cammerorganisten Ferdinand Michl um baldigste Verleihung der vakanten vice konzertmaisters Stelle unterthänigst Supplicando anlangt, hast Du Uns hierüber Deinen Bericht, Und gutachten gehorsambst abzugeben....

München, den 16. Aug. 1748.

Max Joseph.

Beilage X. Ordonnanz an das Churf. Hofzahlamt

Ihre Churfürstl. Durchlaucht in Bayern, unser gnädigster Herr, haben ... geheißen ... aufs unterthänigste anlangendem Ferdinand Michl dero Vicekonzert-Maister, dan Capell- und Cammer-Organisten in ansehung seiner bisherigen zu gnädigster zufriedenheit geleisteter anständiger Diensten zu seinem dermaligen Gehalt von 200 fl. annoch einhundert Gulden zuzulegen, das Churfürstliche Hofzahlambt hat solchemnach Herrn Michl anstatt der ehehin gehabten 200 fl. jährlich 300 fl., jedoch mit Beobachtung der gewöhnlichen Abzüge gegen Schein zu bezahlen....

Churfürstl. Hofzahlambt. Den 8. July 1749.

Beilage XI. Kreisarchiv München. (Nach den Eintragungen in die Hofzahlamtsrechnungen.)

1750: Joseph Graf von Salern, Direktor der Hof- und Kammer-Musik 962 fl. Joh. Bapt. Ferandini, Direktor der Cammermusik 552 fl. Joh. Corta, Capellmeister 652 fl. 24 Vocalisten; 41 Instrumentalisten und 4 Calcanten. (Darunter 3 Organisten mit Ferdinand Michl als Hoforganisten 142 fl.)

1753: v. Salern und v. Seeau (seit 27. IV. 53) und Corta als leitende Männer. Bernasconi, Vicekapellmeister seit 5. XI. 53. 4 Sopranisten (Castr.), 4 Altisten (Castr.), 6 Tenoristen, 6 Bassisten, 4 Cammervirtuosinnen (-Sängerinnen), 3 Concertmeister (La Pierre, Aliprandi, Wodizka), 20 Violinisten, 5 Violetgeiger, 4 V.-Cellisten, 3 Contrabassisten, 3 Fagottisten, 2 Hautboisten, 3 Waldhornisten, 3 Organisten, darunter Ferd. Michl, seit 10. X. 53 Vizekonzertmeister mit 300 fl.

1754: Die Kapelle wesentlich die gleiche, für den „am 23. Marty heur mit Todt abgegangenen" Ferdinand Michl wird am 19. Juni Franz Anton Stadler als Hoforganist angestellt.

1767: Anstellung eines Flûttraversisten: Joh. Bocke am 31. III. 67.

1768: „Virgil Michl wurde krafft ordonnanz de dato 30. IV. anno 1768 anstat des verstorbenen Penazzi als Violoncellist vom 1. Jänner heur mit 285 fl. gnädigst angeschaft, welche er ... erhalten hat."

1774: Dieses Jahr bringt eine wesentliche Änderung. Ein churfürstl. Dekret verfügt, daß in Zukunft nur mehr eine beschränkte Zahl von Vokalisten und Instrumentalisten angestellt werden dürfe. (Sparmaßnahmen!) Doch wird den überzähligen Mitgliedern der Kapelle noch Pension bis zum Tode oder anderweitiger Anstellung ausbezahlt. Als feste Zahlen wurden bestimmt: 1 Intendant (v. Seeau), 1 Kapellmeister (Bernasconi), 6 erste Geiger, 6 zweite Geiger, 3 Violettisten, 3 Violoncellisten (darunter Virgil Michl, 285 fl.), 3 Kontrabassisten, 1 Fagottist, 2 Organisten, 2 Hautboisten, 2 Querflötisten, 2 Sopranisten (Kastr.), 2 Waldhornisten, 2 Sängerinnen, 2 Altisten (Kastr.), 2 Tenoristen, 2 Bassisten.

1776: In den Hofzahlamtsrechnungen dieses Jahres findet sich, auf Joseph Michls „Il trionfo di Clelia" bezugnehmend, folgender Eintrag: „Fr. X. Pägle, Hof-Music-Buchhalter hat für die zur heurigen Opera „Il trionfo di Clelia" copierten Musicalien kraft attestiert- und signierter Spezification erhalten: 330 fl ..." „Nämlicher Pägle für die bey solcher Opera gebrauchten Choristen ... 150 fl."

1755 steht in den Hofzahlamtsrechnungen unter: „Pensionen: Anna Maria Michlin, Concertmaisters- dan Hof- und Cammerorganisten Wittib: 150 fl. ..."

Aus den lexikalischen Quellen:

Beilage XII. Christian Friedrich Daniel Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (Wien 1806), Seite 123/124:

... „Unter diesem Churfürst (Maximilian Joseph III.) zeichneten sich folgende Musiker aus:

Joseph Michl, ein Kompositeur mit vielem Kopf. Da er bloß für den Hof arbeitete, so sind von seinen Stücken nur wenige unter das Publikum gekommen. Er übertraf in der Setzkunst den Tozzi weit, setzte Opern und Kirchenstücke mit viel Geschick und Gründlichkeit, und zeichnete sich auch im Kammerstyle auf das Vorteilhafteste aus. Sein anmutiger, leichter Geist ist auch in seinen Kompositionen sichtbar. Seine Sätze sind nicht mystisch-dunkel wie Orakelsprüche aus dem Munde eines kupfernen Götzen gedonnert, aber licht und allgemein verständlich. Musikalischer Gemeinsinn ist der Hauptzug in seinem Charakter; darum war er ein allgemein beliebter Komponist.... Kurz, wenn Michl auch kein Originalgenie war, so besaß er doch treffliche musikalische Anlagen."

Anm.: Hugo Riemanns, H. Mendel-Reißmanns und Dommers Lexikon bringen nichts über Joseph Michl.

Beilage XIII. Lipowsky F. J., Baierisches Musiklexikon (München 1811):

„Michl (Joseph Ildephons), geboren zu Neumarkt (im Oberdonaukreise) 1708, erhielt seine erste Ausbildung in der Musik und Komposition beim k. k. Kapellmeister Wagenseil in Wien, wurde Kapellmeister beim Herzog Johann Christian von Sulzbach, und nach dessen Tode 1733 an der Domkirche zu Regensburg. Er war ein sehr guter Violinspieler und komponierte sehr artig, daher er für verschiedene Höfe Opern und Oratorien in Musik zu setzen den Auftrag erhielt. Von seinen musikalischen Kompositionen ist bis auf einige Stücke nichts mehr vorhanden, indem er sie in einer Art Melancholie vor seinem Tode noch vernichtete. Er starb 1770 in Regensburg.

Michl (Ferdinand) wurde zu Neumarkt (im Oberdonaukreis) 1723 geboren, wo er die ersten wissenschaftlichen Elementarkenntnisse sich zu eigen machte, und auch einigen Unterricht in der Musik erhielt. Er kam hierauf in das Seminar nach München, wo er studierte, und endlich Organist an der Jesuitenkirche zum hl. Michael wurde. Da er sowohl ein geschickter Organist, als auch ein guter Violinspieler gewesen, auch einige glückliche Versuche in der Komposition wagte, und eben daher auch mehrere Meditationen für die Jesuiten in Musik setzte, so erwarb er sich hiedurch die Gnade des Herzogs Clemens von Bayern, durch dessen Verwendung er beim churbaierischen Hoforchester anfangs als Hofmusikus und endlich als Vizekonzertmeister angestellt wurde. Er starb 1753 zu München. Gedruckt sind

von ihm herausgekommen: XII. Symphoniae tribus vocibus instrumentis, scilicet Violino 1. et 2. ac Basso continuo op. I. Augustae Vindelicorum 1740. Von ihm ist auch ein geistliches Singspiel bekannt: „Tobias et Sara", das 1747 bei den Jesuiten in München aufgeführt worden ist."

Anm.: Die Jahreszahl 1753 ist nach den Einträgen in die Hofzahlamtsrechnungen in 23. III. 1754 zu ändern.

Beilage XIV. Lipowsky (25c):

„Michl (Joseph), Bruders Sohn des Vorigen, wurde ebenfalls zu Neumarkt, wo sein Vater Chorregent war, 1745 geboren. Auch er kam nach München an das Seminar, und spielte besonders gut den Violon, oder Contrabaß. Da er immer mehr Neigung zur Musik als zum Studieren fühlte, gab er sich mehr mit der Tonkunst, als mit den Wissenschaften ab, und fing aus eigenem Triebe, u. ohne allen Unterricht zu komponieren an. Er schrieb Messen, Vespern, Litaneien u. endlich auch sogenannte Meditationen für die Jesuiten, welche eine lebhafte Einbildung, eine reiche Phantasie, artige Gedanken verrieten, und deutlich zu erkennen gaben, daß ein großes musikalisches Genie ihm die Natur verliehen habe. Churfürst Maximilian III. wollte sein Talent kultivieren, und ihn nach Italien schicken, um dort die Komposition gründlich zu lernen, allein Michl war zu schüchtern und getraute sich dahin keine Reise zu machen. Man schickte ihn daher zum Fürstbischöflichen Kapellmeister Cammerloher nach Freising, bei dem er zwei Jahre lang den Kontrapunkt und die Komposition studierte, auch daselbst ein Oratorium komponierte, das dem Fürstbischof bei der Aufführung sehr wohl gefiel. Als er von dort zurückgekommen war, schrieb er ein Oratorium: Gioa, re di Giuda. Diese Musik erhielt einen so großen Beifall, daß ihn der Kurfürst zu seinem Kammerkomponisten ernannte. Mit gleichem Beifalle wurde auch seine Oper: Il trionfo di Clelia 1776 auf dem Operntheater in München aufgeführt, eine Musik, die er binnen 4 Wochen verfertigen mußte. Doctor Burney, der 1772 ein Quintett von ihm hörte, sagte von ihm: „er habe kaum eine musikalische Komposition gehört, die mehr Genie, Erfindung und Fertigkeit in der Ausführung zeige als diese erste." Dieser angenehme Kompositeur wurde aber nach dem Tode des Churfürst Maximilian III. v. J. 1778 in Ruhe versetzt, worauf er sich nach Kloster Weyern zu seinem Schwager, dem dortigen Klosterrichter Joh. B. Moser begab und seine Tage in Ruhe dahinbrachte; nebst dem aber die Musik der dortigen Kloster-Geistlichen dirigierte, auch für den Bischof von Freising eine Oper: Regulus, komponierte, die in Freising mit großem Beifall gegeben wurde. Als dieses Kanonikatstift 1803 aufgelöst wurde, begab er sich nach seiner Vaterstadt Neumarkt, wo er noch lebt.

Von diesem Tonkünstler wurden sehr viele Messen, Litaneien, Symphonien, Quartetten, Konzerte u. dgl. verfertigt, die aber alle nur

im Manuskripte bekannt sind, indessen bei allen Orchestern, und auf allen Chören, wo sie nur immer aufgeführt wurden, großen Beifall erhielten und sehr beliebt waren. Sonst sind folgende Kompositionen von diesem Tonkünstler noch berühmt:

Il barone di Torre forte, Elmire und Milton, Fremor und Melina, Der König und der Pachter, Der Jahrmarkt. Die Kantaten: Il re alla caccia, Il cacciatore deluso. (Westenrieders Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern.)"

Anm.: Die Angaben Westenrieders im Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern II 1783 decken sich mit denen Lipowskys.

Beilage XV. P. Utto Kornmüller: Lexikon der kirchlichen Tonkunst, Brixen 1870, Seite 315/16:

„Michl Joseph, geb. 1745 zu Neumarkt in der Oberpfalz, studierte im churfürstlichen Seminar zu München die Wissenschaften, zu Freisingen unter Cammerloher 2 Jahre die Komposition, wurde dann in München vom Churfürst Maximilian III. zum Kammerkomponisten ernannt und lebte nach dessen Tode 1778 im Kloster Weyern, wo er fleißig komponierte und Kirchenmusik dirigierte. 1803 kehrte er nach Neumarkt zurück und starb daselbst gegen 1810. Seine Kirchenwerke sind jetzt verschollen."

Beilage XVI. Taufakten Neumarkt:

„Joseph Willibald Michl, geb. 9. Juli 1745 in Neumarkt, Eltern: Anton Michl, Organist und Chorregent in Neumarkt, Susanna Michl, geb. Susanna Barbara Bartscherer, getraut am 6. Febr. 1741."

Beilage XVII. C. L. Gerber: Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler (Leipzig I 1790, II 1792), Seite 940:

„... Michl Joseph befand sich 1772 zu München als ein junger Tonkünstler, der daselbst in der Jesuitenschule erzogen worden. D. Burney, der in dieser Zeit ein Quintett aufführen hörte, sagte: „Er habe kaum eine andere Komposition gehört, die mehr Genie und Erfindung gezeigt und mehr Fertigkeit zur Ausführung erfordert hätte." Nach der Zeit sind 6 Quatros für Violine und verschiedene Clarinett- und Hornconcerte in Mspt. von ihm bekannt geworden; gegenwärtig ist er Hofkomponist daselbst, erhält aber vor der Hand nicht mehr als 125 Gulden jährlich vom Kurfürsten."

Beilage XVIII. C. L. Gerber: Ausgabe 1812/13, Seite 424:

„Michl Joseph ... befand sich im Jahre 1800 in der Kapelle des Fürstbischof von Freisingen. Was aber nun aus ihm geworden ist ... ist nicht bekannt."

Anm.: Dies ist unrichtig, da sich Michl nach Übereinstimmung sämtlicher anderer Quellen bis 1803 in Weyern befand.

Beilage XIX. Fétis: Biographie universelle des musiciens VI. (Paris 1835—44), Seite 136:

„Michl (Joseph) ... naquit en 1745 à Neumarkt, où son père était directeur du chœur. Cet artiste est désigné dans les catalogues sous le nom de Michel; Gerber, Choron et Fayolle et leur copistes ont fait deux articles pour le mème artiste, le premier sous le nom de Michl, le second sous celui de Michl. Admis au séminaire de Munich, il y fit ses études littéraires et musicales, et, jeune encore, il se fit remarquer par une rare habilité sur l'orgue. Ses premières compositions furent des messes, des litanies, des vêpres, et des méditations pour l'église des Jésuits. Déjà la plupart de ces ouvrages étaient écrits lorsque l'électeur de Bavière, Maximilian III. l'envoya chez le maître de capelle Camerloher à Freisingen, pour y faire un cours de contrepoint et de composition. Pendant séjour à Freisingen, il composa un oratorio, qui lui mérita la protection de l'évêque. De retour à Munich il y écrivit l'oratorio „Gioas re di Giuda." Cet ouvrage produisit une si vive impression sur les artistes et sur le public, che l'électeur choisit immediatement après son exécution Michl comme compositeur de sa chambre. Son opéra intitulé: „Il trionfo di Clelia" représenté au theâtre de la cour en 1776, justifica la confiance du prince en ses talents. Lorsque Burney visita Munich en 1772, il entendit un quintette instrumental composé par Michl, qui lui parut égal en mérite a ce qu'on connaissait de mieux en ce genre. Après la mort de l'électeur en 1778 ce compositeur agréable reçut sa demission, et se retira au convent du Veiern, dont un de ses parents était superieur. Il y occupa ses loisirs à la compositions de la musique d'églis qu'il dirigeait luit-même. Il y écrivit un opéra de „Regulus", qui fut représenté avec beaucoup de succès à Freisingen, en 1782. Après la suppression du convents de Veiern, en 1803 il retourna à Neumarkt, où il mourat en 1810." —

Beilage XX. Benno Ziegler schreibt in seiner Münchener Dissertation Placidus von Cammerloher (Freising 1919):

„Dem Schülerkreise Camerlohers, dessen Umfang heute mangels jeglicher darauf bezugnehmender Überlieferung nicht im entferntesten anzugeben ist, gehörte als Kompositionsschüler neben dem schon erwähnten Aug. Ullinger Joseph Michl an. Dieser war zu Neumarkt im Oberdonaukreise geboren und kam später zu seiner Ausbildung in das Seminar der Jesuiten nach München. Kurfürst Max Joseph III. wurde auf das kommende Talent aufmerksam und sandte Michl zu Cammerloher nach Freisingen. Nachdem er dort seine Studien vollendet hatte, brachte der jugendliche Künstler ein unter der Leitung seines Lehrers geschriebenes Oratorium nach München mit, das bei seiner alsbaldigen Aufführung großen Gefallen fand. Darauf ernannte der Churfürst Michl zu seinem Hofkomponisten. Seine Werke erstreckten sich auf nahezu alle Gebiete der praktischen Musik und scheinen ihrer Zeit weit verbreitet und beliebt gewesen zu sein."

Beilage XXI. Franz Grandauer in Chronik des königl. National- und Hoftheaters in München 1878 (Seite 9):

„... So ausgerüstet eröffnete Graf Seeau am 8. April 1776 sein Unternehmen ..." (Seite 10): „Johann Faust" erschien 1775 in Prag und noch im nämlichen Jahre in München. Dieser Faust wurde am 31. Mai 1776 gegeben, aber bald darauf verboten. Die Musik hiezu schrieb Joseph Michl ..."

Beilage XXI. Verzeichnis der Opernaufführungen am Hofe zu München 1740—1787.[65])

Jahr der Aufführung	Name der Oper	Dichter	Komponist
1740	Farnace	?	Porta
1740	Semiramide riconosciuta	Metastasio	Aliprandi
1747	Il caican Turco e Lisetta	?	?
1747	Barsina	Denzi	A. Paganelli
1747	La verità nell' inganno	Silvani	Ch. Chincar
1748	L' industria galante	?	?
1749	La comedia in comedia	?	Rin. de Capua
1749	Madama Ciana	?	Latilla
1749	L' impressario abandonnato	?	P. Auletta
1751	Ipermestra	?	?
1753	Catone in Utica	Metastasio	Ferrandini
1754	Temistocle	„	Bernasconi
1754	Bajacet	?	„
1755	Adriano in Siria	Metastasio	„
1755	Diana placata	?	Ferrandini
1755	Il trionfo della costanza	Metastasio	Bernasconi
1755	Scipione dormiendo	?	?
1755	Alessandro nell' Indie	Metastasio	Galuppi
1756	Didone abandonnata	„	Bernasconi
1758	Demetrio	?	Ferrandini
1758	Diana placata	?	„
1758	Il pazzo glorioso	?	Cocchi
1758	Il mondo alla roversa	Goldoni	Galuppi
1758	Don Trastullo	?	Jomelli
1759	Don Falcone	?	?
1759	La finta amalata	?	?
1759	Lo speziale	Goldoni	Pallavicini e Fischiotti
1759	De gustibus non est disputandum	„	?
1760	Didone abandonnata	Metastasio	Bernasconi
1760	Agelmondo	?	„
1760	Il rè pastore	Metastasio	Gius. Zoncha
1760	Don Tabarano	?	?

[65]) Aus Fr. M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising 1865. S. 128 ff.

Jahr der Aufführung	Name der Oper	Dichter	Komponist
1760	Il signor Dottore	Goldoni	Fischiotti
1760	L' Arcadia in Brenta	,,	? (wahrscheinlich von Galuppi)
1760	Il viaggiatore ridicolo	,,	Mazzoni
1760 / 1761	Talestri, regina delle Amazoni	E. T. P. A.	E. T. P. A.
1761	Il trionfo della fedeltà	E. T. P. A.	E. T. P. A.
1761	La ritornata di Londra	Goldoni	Fischiotti
1761	La fiera di Sinigaglia	,,	,,
1761	Amor contadino	,,	Lampugnani
1761	I matti per amore	?	Cocchi
1762	Temistocle	Metastasio	Bernasconi
1763	Artaserse	,,	,,
1763	Don Trastullo	?	Jomelli
1764	L' Olimpiade	Metastasio	Bernasconi
1765	Semiramide	,,	,,
1765	Le nozze d'Amor e di Norizia	Giunti	P. Sales
1766	Demafoonte	Metastasio	Bernasconi
1766	L' Endimone	?	,,
1767	Il Siroe	Metastasio	Traetta
1768	La clemenza di Tito	,,	Bernasconi
1768	Pastorale	?	?
1769	Antigono	Metastasio	Sales
1770	Scipione in Cartagena	Giunti	Sacchini
1770	L' eroe cinese	Metastasio	,,
1771	L' eroe cinese	Metastasio	Sacchini
1772	Demetrio	,,	Bernasconi
1772	Il Kam cinese	Fiorini	Ranzini (?)
1772	Le finte gemelli	?	,,
1772	La sposa fedele	?	Giuglielmi
1772	Il barone di torre forte	?	Gius. Michl
1772	L' amore senza malizia	Chiari	Ottani
1772	Il vellano geloso	?	Naumann
1773	Orfeo ed Euridice	Calzabigi	Ritter Gluck
1773	Zenobia	Metastasio	Tozzi
1773	La Pescatrice	?	Piccini
1774	Il rè pastore	Metastasio	Giuglielmi
1774	Achille in Sciro	,,	Sales
1774	La giardiniera brillante	?	Sarti
1774	La gianetta	?	Anfossi
1775	13. I: La finta giardiniera	?	W. A. Mozart
1775	Orfeo ed Euridice	?	Tozzi
1775	La contessina	Goldoni	Kürzinger
1776	Il trionfo di Clelia	Metastasio	Jos. Michl
1777	Ezio	,,	Misliweczek
1780	Telemaco	Serimann	Paul Grua
1781	29. I: Idomeneo	Varesco	W. A. Mozart
1781	Aristo e Tessira	?	Bertoni

Jahr der Aufführung	Name der Oper	Dichter	Komponist
1782	Semiramide	Metastasio	Salieri
1783	Tancredi	?	Holzbaur
1784	„	?	„
1785	Armida abandonnata	Sertor	Pirasti
1786	La fiera di Venezia	Boccherini	Salieri
1787	Castore e Polluce	Vogler	Vogler

Beilage XXII. Dominicus Mettenleiter, Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte. Musikgeschichte der Stadt Regensburg. (Regensburg 1866). S. 119 ff:

Domkapellmeister in Regensburg: Georg Faber erhält 1673 den Titel Domkapellmeister; Georg Reichwein; Simon Erzmann (1692 bis 14. III. 1702); Anton Alex. Haveck (6 Wochen lang Verweser); Johann Zinkh; Wolfgang Söltl, Domvikar (Antritt der Stelle 1730, † 1738); Michael Söltl, Bruder des Vorigen, Verweser auf einige Zeit; Joseph Ildephons Michl.

...„denn im selbigen Jahre (1738) noch erscheint Joseph Michl als Kapellmeister mit 104 fl., 1 Maß Weizen, 2 Schaff, 2 Maß Korn, 1 Maß Gersten, später 200 fl. Gehalt. Jedoch mußte er sich erbieten ledig zu bleiben, oder im Verheiratungsfall mit dem Weib nicht dem Dom zur Last zu fallen und den Zinkhschen 2 Kindern Absent zu geben. Sein Curiculum vitae gibt Michl selbst in seiner Supplik um diese Stelle 1738: „Waßgestalt ich zu Wienn bey dem Kayserlich Kapellmeister Wagenseil die Compositio Musices 4 jahr lang erlehrnet, in aller Instrumental Music mich perfectioniert gemacht, darüberhin bey Ihro hochfürstlichen Durchlaucht dem Herzogen zu Sulzbach als wirklichen Kapellmeister gestanden, auf dero mildesten Ableiben aber mich nacher Regenspurg begeben, alda 5 jahr lang in der bestendigen übung der Composition sowol bey der Gesandtschaft, als anderwerthig bereits noch bin, wie dann auch die Music zu der Haubt-Comödie bei den P. P. Soc. Jes. zu München componiert habe, und nun wirklich im Werkh bin, auch die heurige Music aldahin zu komponieren. Weillen nun der Kappellmaister am Dom in einer solch gefehrlichen Krankheit darniederliegt, woran alle Medici an seinem Aufkommen zweifeln, und ich mich hiezu capable befindte, bitte ich etc. . . .“

1740 wird ihm die sonderbare Weisung gegeben, die Choralisten nicht zu sehr zum Singen anzuhalten. 1744 erhält er ein eigenes Zimmer zum componieren. 1745 bittet er um Enthebung der Direktion bei den Prozessionen; in demselben Jahr beschweren sich die Choralisten, daß er und die Organisten nie beim Amte anwesend seien, daß er die Knaben schlecht in der Music unterrichte. — 1745 dedicierte er dem Bischof 6 Messen mit 8 Stimmen, wofür er 2 Carolin erhielt, 1764 brachte er es dahin, daß jährliche 300 fl. für 12 Musici ausgesprochen wurden, die dann den Chor an Festtagen frequentieren mußten. Seine Werke sind:

4 Requiem a duplici choro, 2 Offertorien, 2 Libera a 2 chori, Vesperae de Dom. in Albis, 2 Vesperae dominic., 4 Litaneien, Symphonien (gedruckt), 1 Concert, 4 Stationes bei den Evangelien (zweimal gedruckt), Contrapunktmessen, Offertorien pro Dom. Palm., Haec est praeclarum vas (2 Compos.), Missae Solemnes, Resp. defunct., Tantum ergo, 2 Miserere, 17 andere kleinere und größere Kirchenstücke, 2 Theatermusiken für die P. P. Soc. Jes. in München.

In einer Fußnote schreibt Mettenleiter noch über Michl:

„Die Angabe Lipowskys, Michl sei 1733 an die Domkirche gekommen, berichtigt sich darnach. Ebenso seine Ansicht über Michls Kompositionen, von denen bis auf einige Stücke nichts mehr vorhanden sei, indem er sie in einer Art von Melancholie vor seinem Tode noch vernichtet habe. Beides ist unrichtig! Ich habe sehr viele Kompositionen Michls vorliegen; ich wünschte nur, ich möchte ebensoviele von den früheren Kapellmeistern besitzen. Ich wäre dann vielleicht in dem Falle, diese für ebenso vortrefflich, als Michls Kompositionen für abgeblaßt, farb-, styl- und geistlos zu erklären, trotz der unleugbaren Gewandheit in der faktur und der erstaunenswerten Fertigkeit in der Verwertung der kontrapunktischen Subtilitäten. Die Melancholie Michls betreffend, ist nur soviel gewiß, daß die anfängliche Weigerung seines Adjunkten Cavallo, eine seiner Töchter zu ehelichen, ihm viel Verdruß bereitet habe."

---

2. Anhang:

Beitrag zur Biographie Ildephons Michls.

Sechs Messen von Ildephons Michl († 1770).

Diese sechs Messen des Regensburger Domkapellmeisters Ildephons Michl, dessen Leben im biographischen Teil gestreift wurde, zeigen durchwegs ein feierlicheres Aussehen wie die Kirchenwerke des Joseph Willibald Michl. Stilistisch einander sehr ähnlich, fesseln die Kompositionen besonders durch die strengere Haltung des Chorsatzes, ferner durch ausgezeichnete Handhabung des Fugierten und frohe Festlichkeit.

Die Form ist noch weniger sonatenmäßig als bei Joseph Michl; sie gleicht vielmehr der Art des Bearbeitens einer Idee im Sinne des Bachschen Präludiums; dazu kommt noch eine häufigere Anwendung des Kontrapunktes und der Imitation.

Die Instrumentation, soweit man aus der einzigen erhaltenen ersten Geigenstimme schließen kann, bewegt sich noch stark im Ripienostil; den Geigen werden bläserartige, auf breiten Klang abzielende Wirkungen zugemutet. Die Soli (Soloquartett fehlt ganz) sind kürzer, arioser und weniger virtuos. Der Chorsatz ist öfters schwierig durch Passagen und Figuren, vortrefflich immer in den breiten

Sanctus-Teilen, die oft noch alten Geist atmen. In den strengen Formen entwickelt Ildephons Michl eine fast Bachische Gewandtheit.

Dramatisch wirkt die Stelle des „Crucifixus" der 6. Messe, wo zu einem absteigenden Baß-Solomotiv das Streichorchester in scharfen Schlägen kontrastiert.

Der Basso continuo ist stets unentbehrlich, genauestens beziffert und ziemlich selbständig geführt (siehe Beispiele im Musikanhang Seite 26, 27 und 28).

Vorwort zur Orgelstimme der 6 Messen des Ildephons Michl (gedruckt Augsburg 1744). Typis ac Sumptibus Haeredum Joannis Jacobi Lotteri MDCCXIIV.

Reverendissime ac Serenissime Princeps!

Regendae in Ecclesia Principali Ratisbonensi Musicae admotus, quemadmodum conceptae de me exspectationi satisfacere quam maxime cupio: ita, quid quid in me artis, atque industriae, pro muneris mei ratione in id solum impendo, ut res Divina, quo par est, ornatu cantus, ac dignitate condecoretur.

Prae ceteris Divinorum Divinissimum, Sacrosanctum Missae Sacrificium, Symphonia ad cultioris hodiernae Musicae Leges exactissimâ animandum, solemniusque reddendum mihi sumpsi; atque ut laboris mei fructus ad plures perveniat, latiusque Divinae Laudis concentus personet, modulos hosce typis in lucem emittere, Tuis Reverendissime, personet, modulos hosce typis in lucem emttere, Tuis Reverendissime, ac Serenissime Princeps Clementissimis fretus auspiciis minime dubitavi.

Servorum infimus ac devotissimus

Johannes Ildephonsus Josephus Michl.

Titulum operis:

Deliciae Sacrae, id est Missae Sex Solemniores. a 4 vocibus obligatis — 2 Violinis concertantibus, 2 Clarinis et Tympano ad libitum ac duplici B. C. brevi ac hodierno stylo elaboratae a Joanne Ildephonso Michl. Ecclesiae Cathedralis Ratisbonensis, Capellae Ministro.

Literaturverzeichnis

H. Abert, Nicolo Jomelli als Opernkomponist, Halle 1908 — W. A. Mozart, Leipzig 1919 — Grundprobleme der Operngeschichte, Kongreßbericht Basel 1924, Leipzig 1925 — Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrh. A. f. M. VI.

H. Barth, Geschichte der geistlichen Musik, Hamburg 1903.

E. Bücken, Der galante Stil, eine Skizze seiner Entwicklung, Kongreßbericht der D. M. G. 1925, Leipzig 1926 — Zur Frage der Begrenzung und Benennung der Stilwandlung im 18. Jahrh. ebenda.

F. Collignon, P. P. Sales, Bonner Dissertation 1923 (ungedruckt).

Denkmäler der Tonkunst in Bayern I, III1, VI2, VII2, VIII2, IX2, XI2, XII1, XII2, XIV, XV1, XVI, XVII, XIX, XX, XXV — Denkmäler der Tonkunst in Österreich I1, II1, XIII1, XXII, XXIII1, XXV.

A. Einstein, Agostino Steffani, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910.

Fétis, Biographie universelle de musiciens VI, Paris 1835—44.

E. L. Gerber, Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig I. Bd. 1790, II. Bd. 1792 — Rud. Gerber: Der Operntypus J. A. Hasses und seine text. Grundlagen, Leipzig 1925.

Fr. Grandauer, Chronik des königl. National- und Hoftheaters in München, München 1878.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1876 ff.

U. Kornmüller, Lexikon der Kirchlichen Tonkunst, Brixen 1870.

Kothe-Procháska, Abriß der Musikgeschichte, Leipzig 1910.

H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919 — Führer durch den Konzertsaal, Leipzig 1919.

Th. Kroyer, Einleitung zu Max Zenger, Geschichte der Münchener Oper, München 1923.

F. J. Lipowsky, Baierisches Musiklexikon, München 1811.

D. Mettenleiter, Aus der musikalischen Vergangenheit bayerischer Städte, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866.

A. Möhler, Ästhetik der kath. Kirchenmusik, Ravensburg 1910.

W. Müller, Hasse als Kirchenkomponist, Leipziger Diss. 1910.

A. Neißer, Ag. Steffanis Oper „Servio Tullio", Münch. Diss. Leipzig 1902.

Fr. M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, Freising 1865.

A. Sandberger, Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts, Ges. Aufsätze, München 1922 — Sandberger-Festschrift, München 1918.

A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911.

R. Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1861.

G. Fr. Schmidt, Zur Geschichte Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper, Zeitschrift für Musikwissenschaft V 656.

Fr. D. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, herausgegeben von L. Schubart, Wien 1806.

P. B. Stubenvoll, Geschichte des königl. Erziehungsinstitutes für Studierende in München, München 1874.

O. Ursprung, Münchens musikalische Vergangenheit, München 1927.

K. Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert, Kempten/München 1913.

E. Weiß, Andrea Bernasconi als Opernkomponist, München, Diss. 1923. (ungedruckt).

E. Wellesz, Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708, Beihefte der D. T. Ö. Wien 1919. U. E.

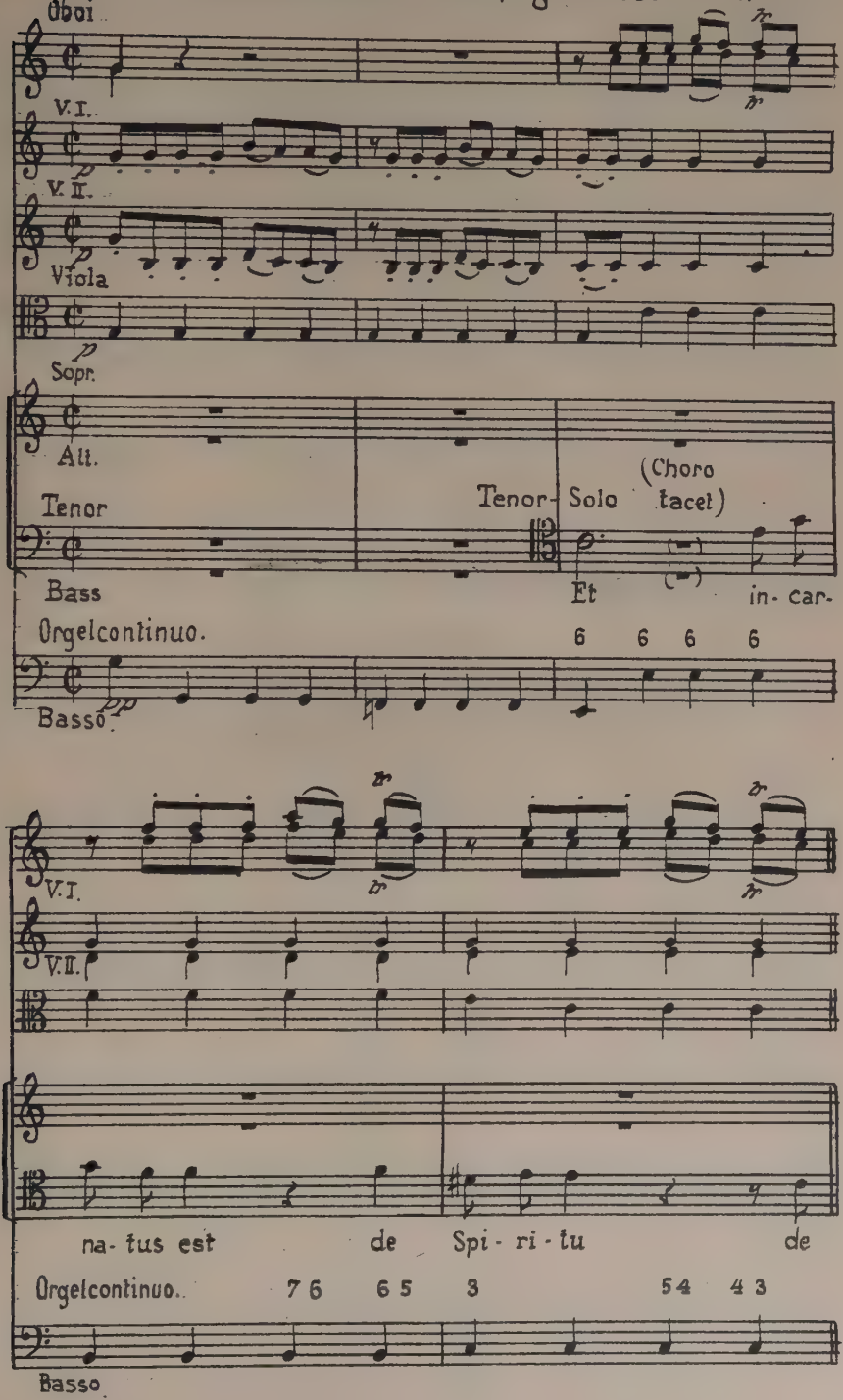
Bernh. Zeller: Das Rezitativo accompagnato in den Opern Hasses, Hall. Diss. 1911.

M. Zenger, Geschichte der Münchener Oper, München 1923.

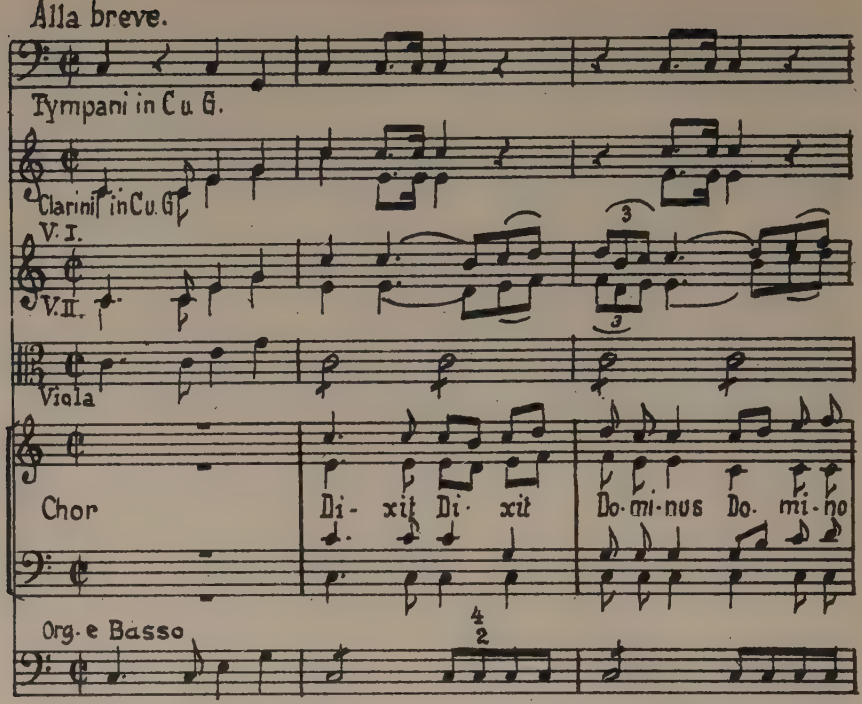
B. Ziegler, Placidus von Camerloher, Münchener Diss., Freising 1919.

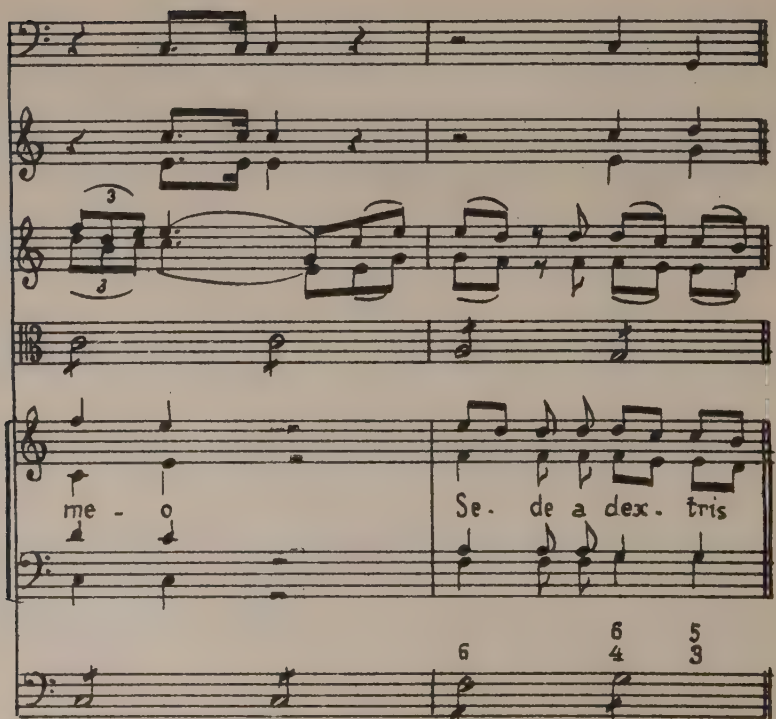
MUSIK-ANHANG

Missa Solenne in D: Anfang des Credo = Mittelteiles.

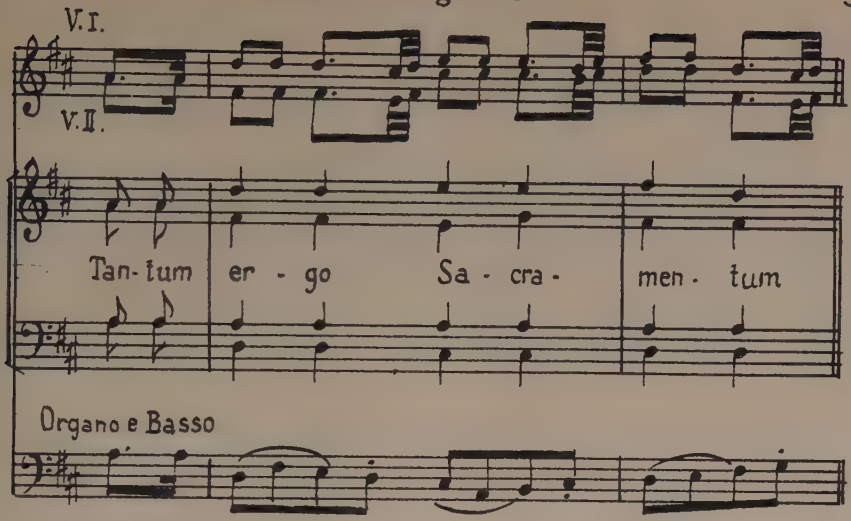


Psalm : Dixit Dominus in C.

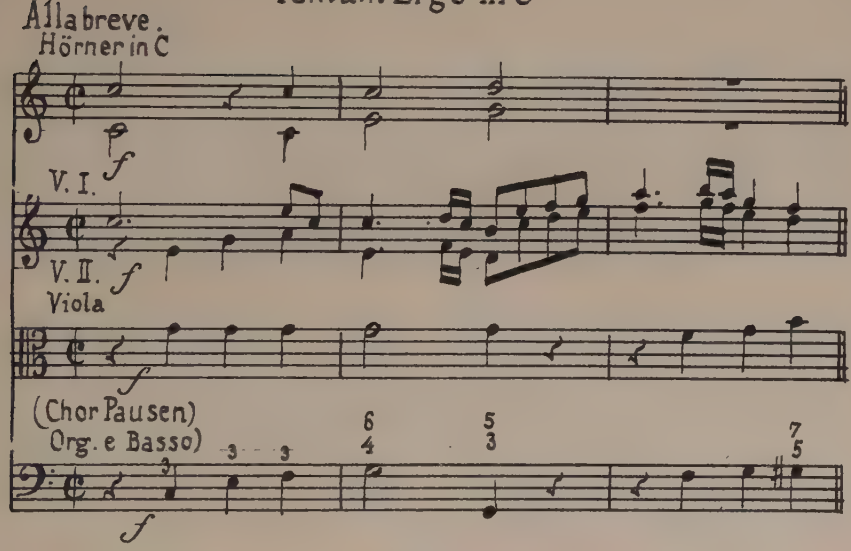




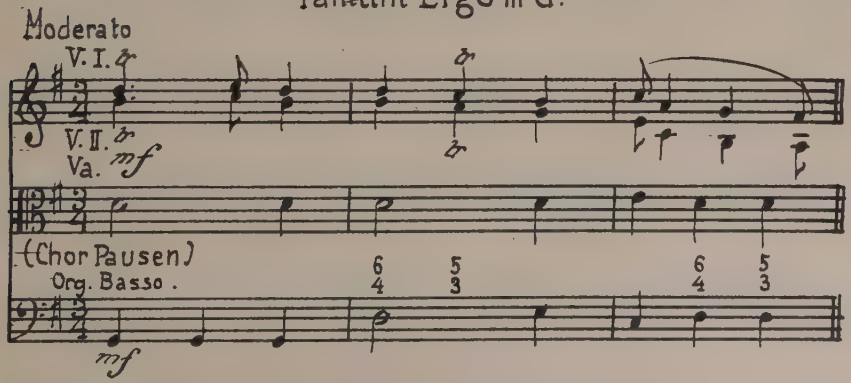
Tantum Ergo in D.



Tantum Ergo in C



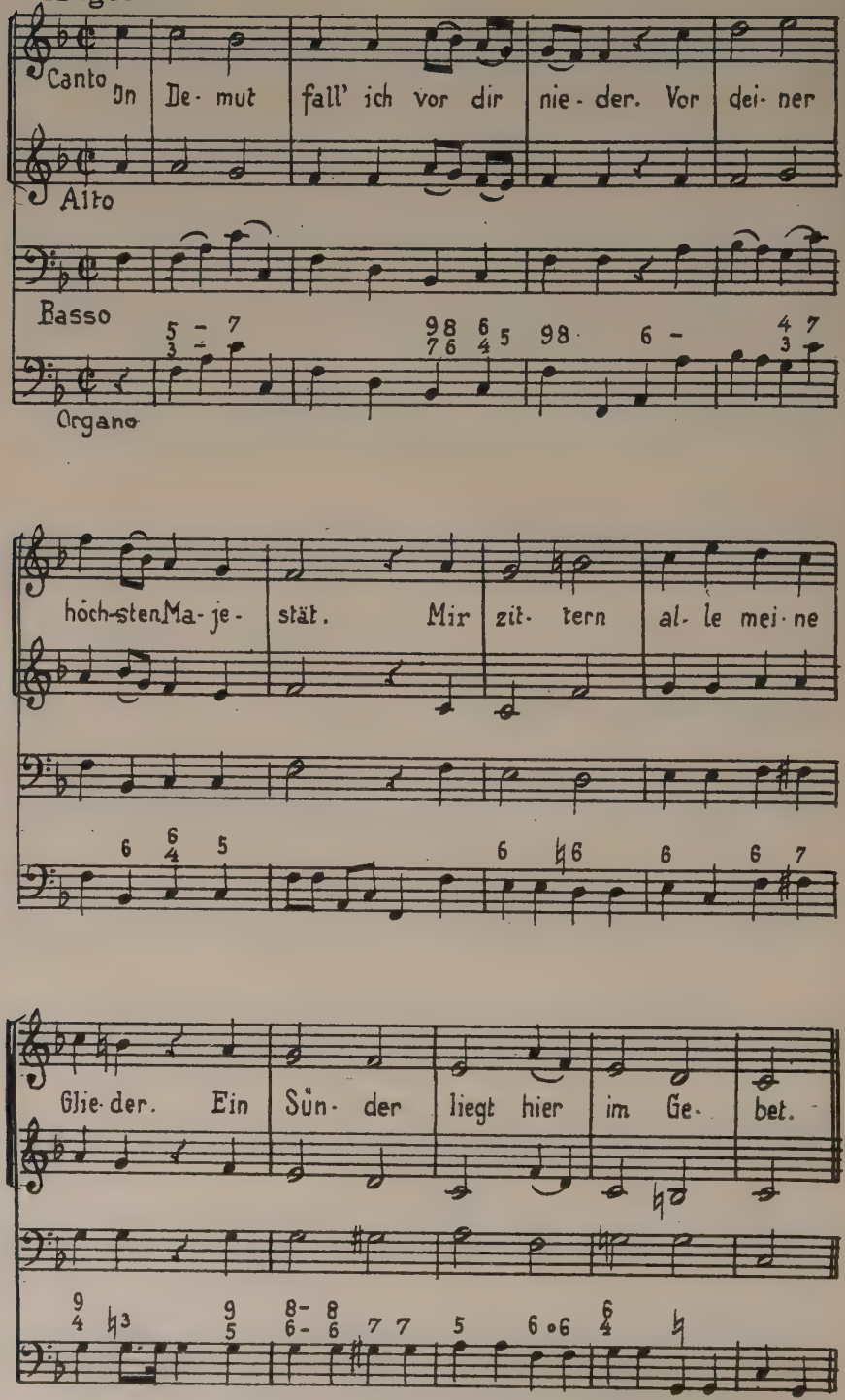
Tantum Ergo in G.



Aus dem Deutschen Requiem.

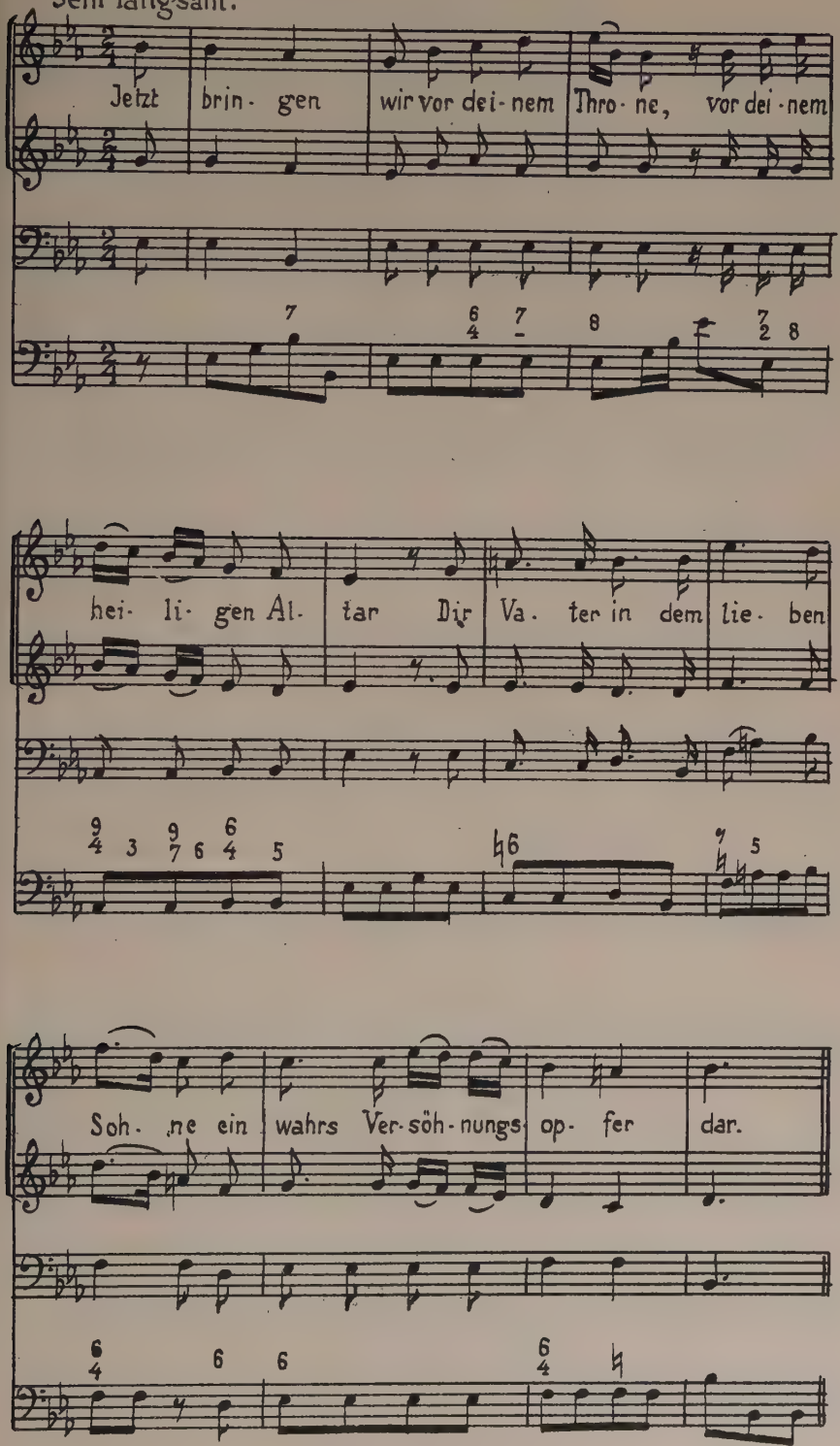
Zum Eingang.

Langsam.

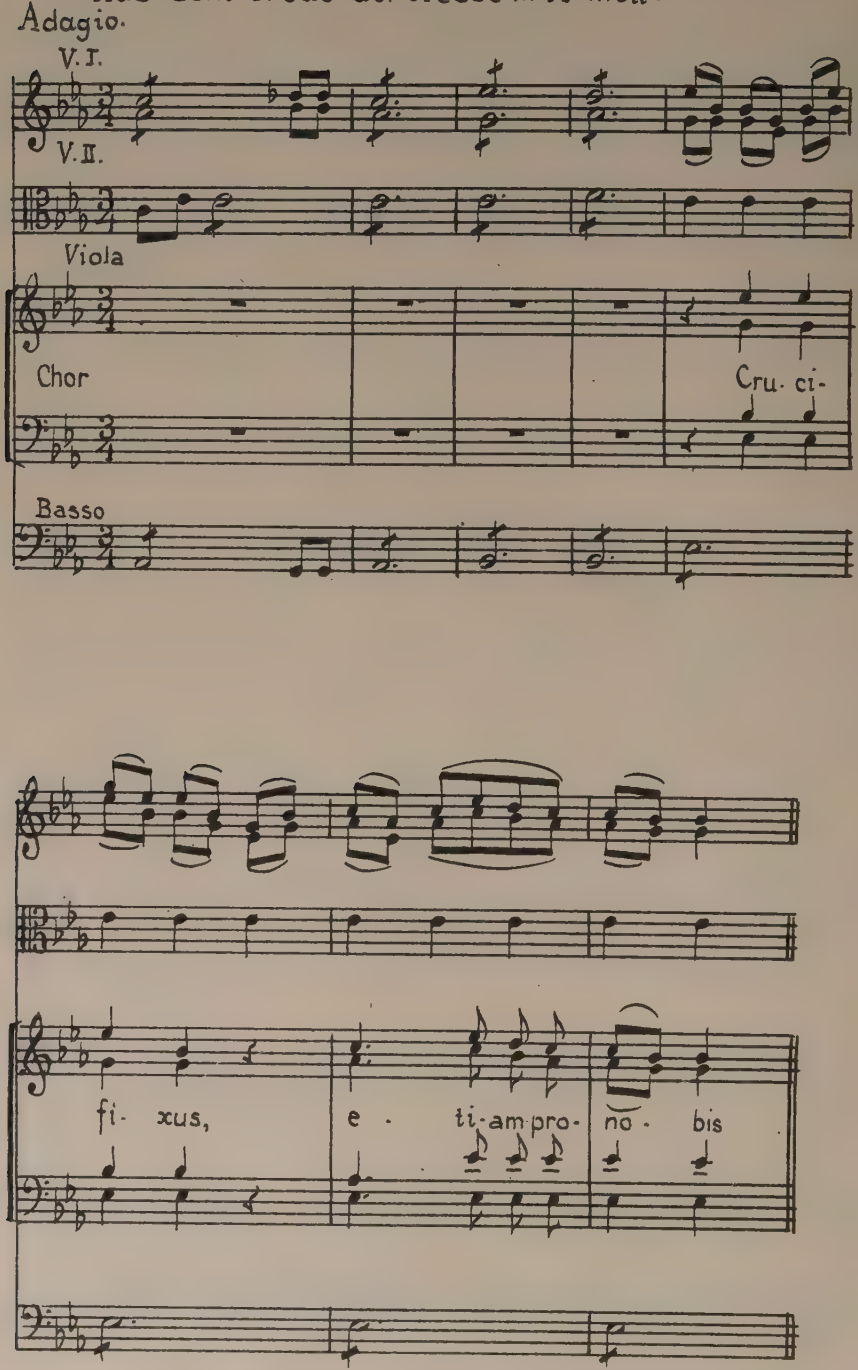


Nach der hl. Wandlung.

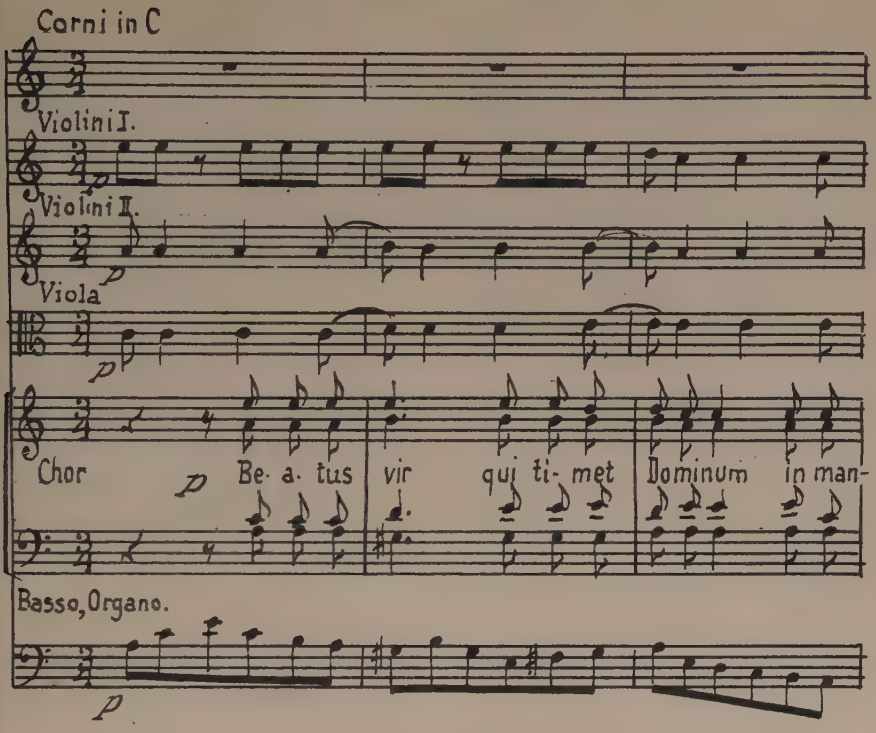
Sehr langsam.

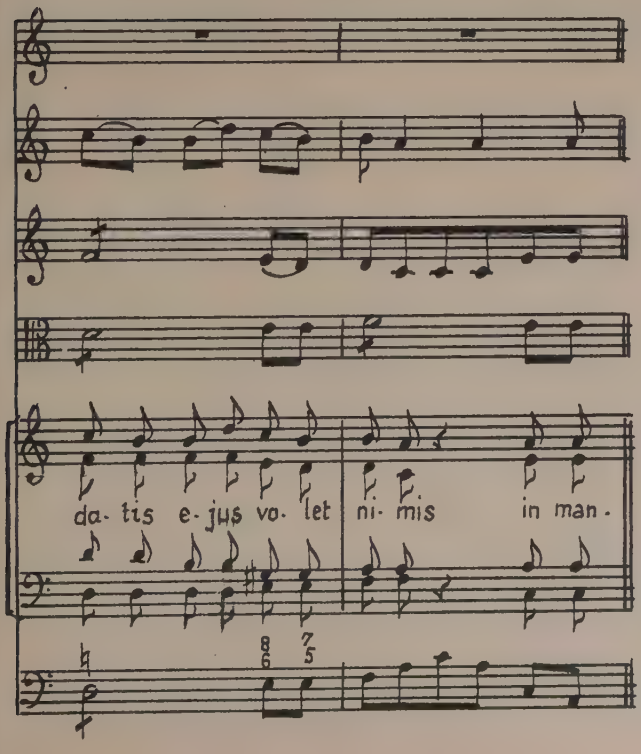


Aus dem Credo der Messe in A-moll.

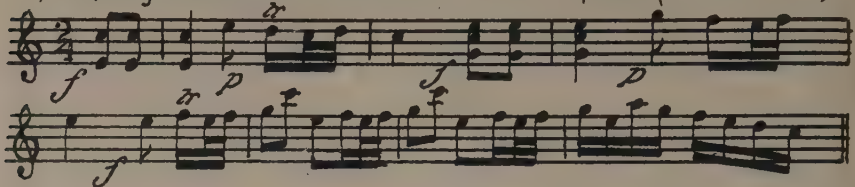


Aus: Psalm: „Beatus vir qui timet."

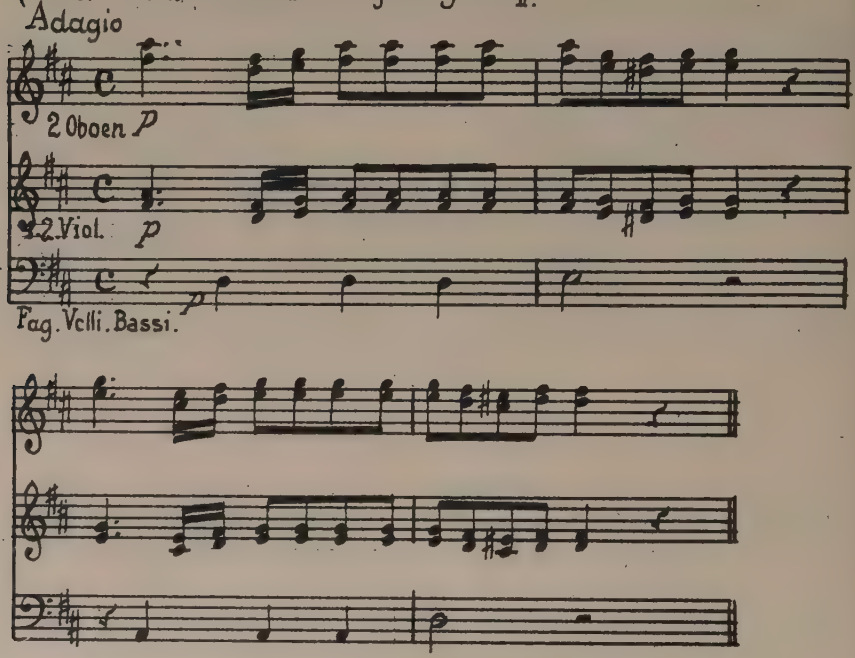




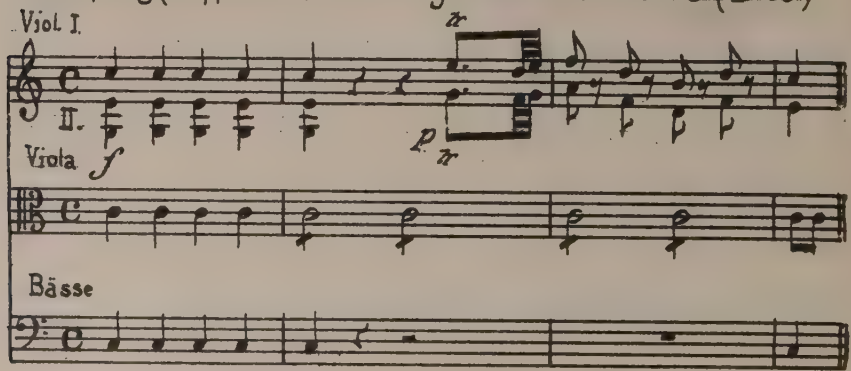
I.) Anfangsthema des Finale der C-dur-Sinfonie (Allº Rondo)



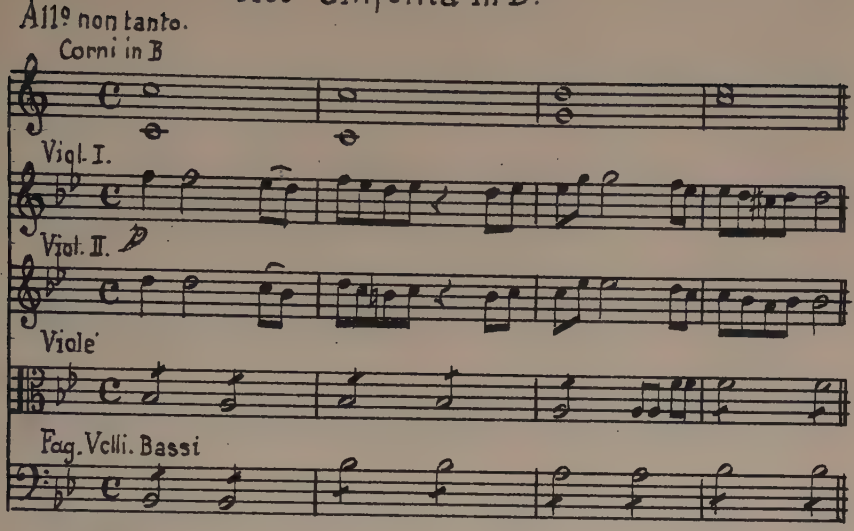
II.) Anfang der Serenade in D.
(Fürstl. Thurn- u. Taxisbibl. Regensbg. D 44 II.)

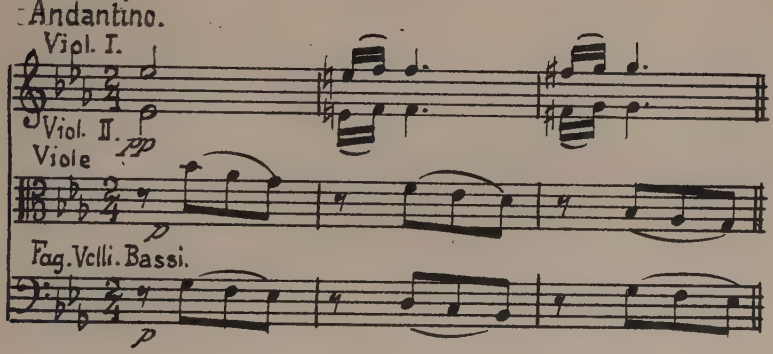


III. Anfang (Kopfthema) des Allegro der Serenade in C (D 46)

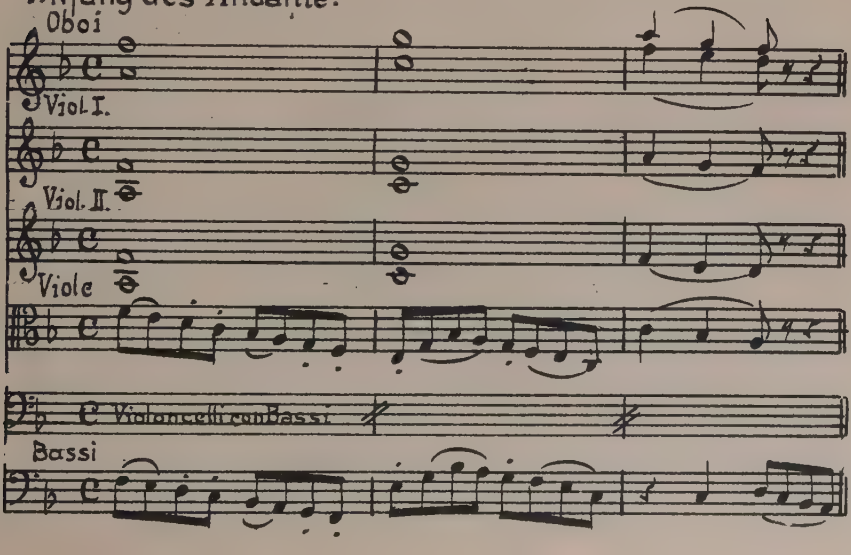


Aus: Sinfonia in B.



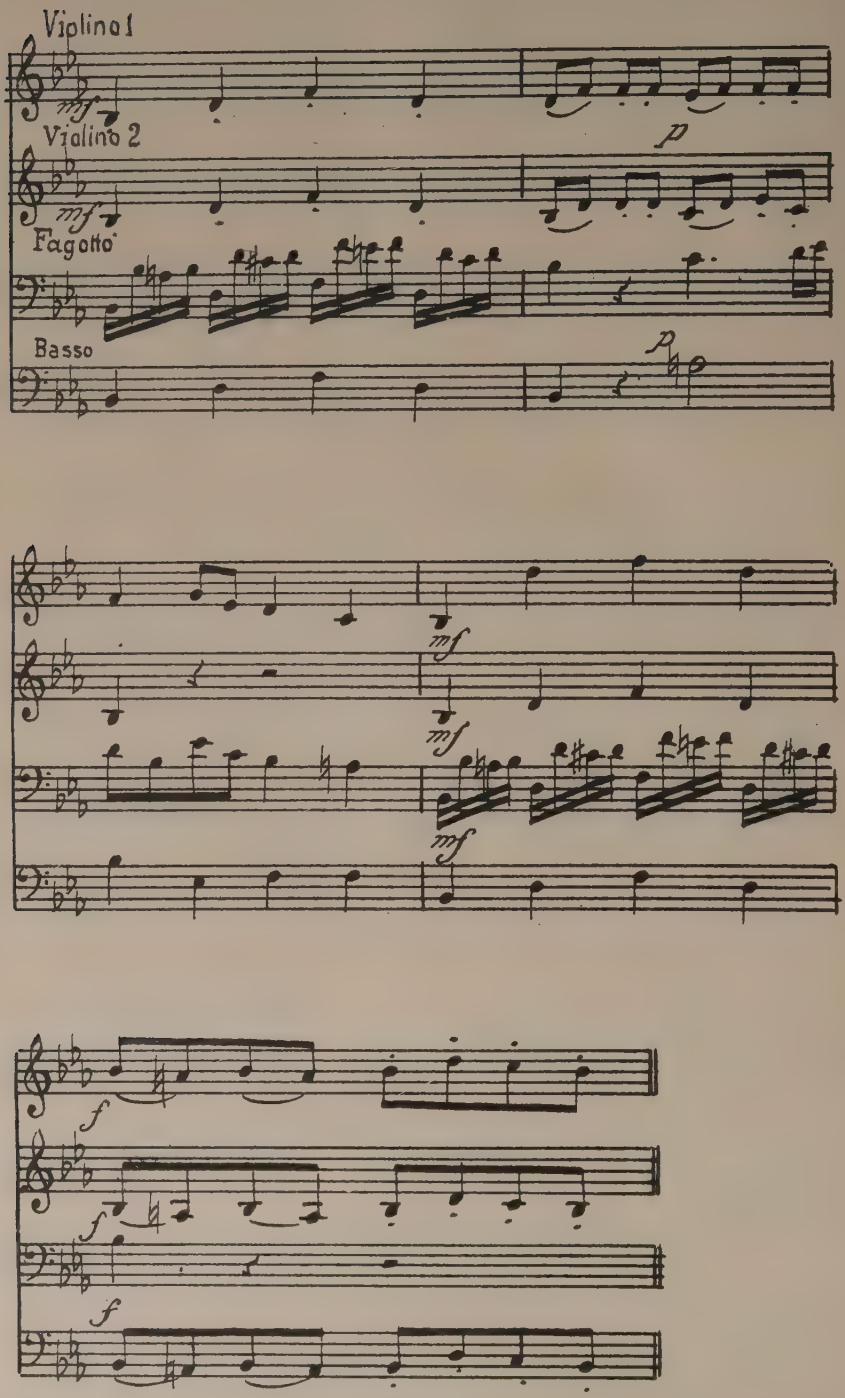


aus: Sinfonia in C (D46)

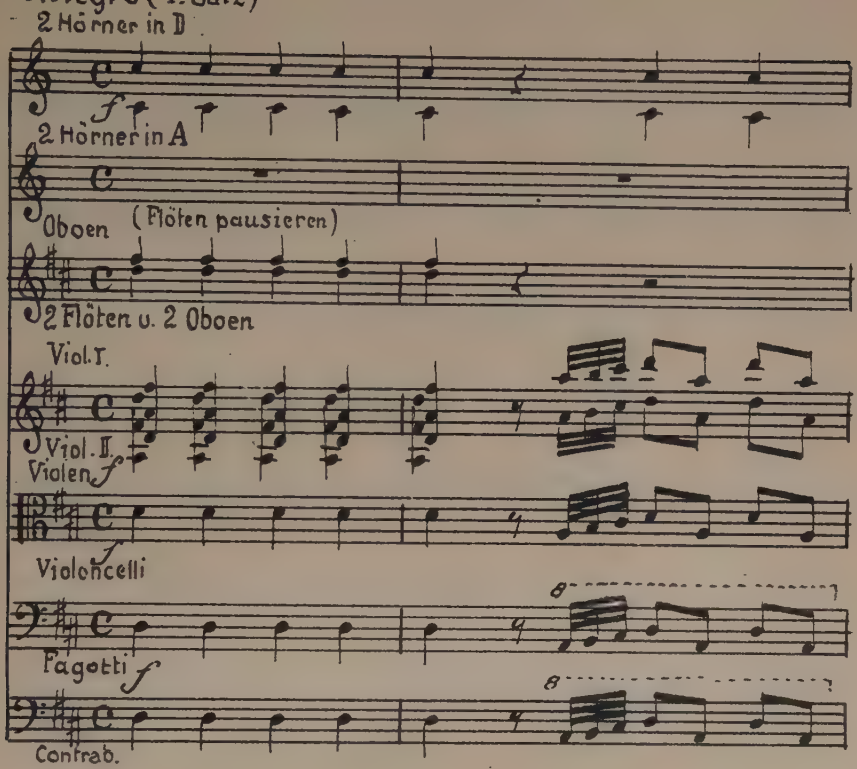


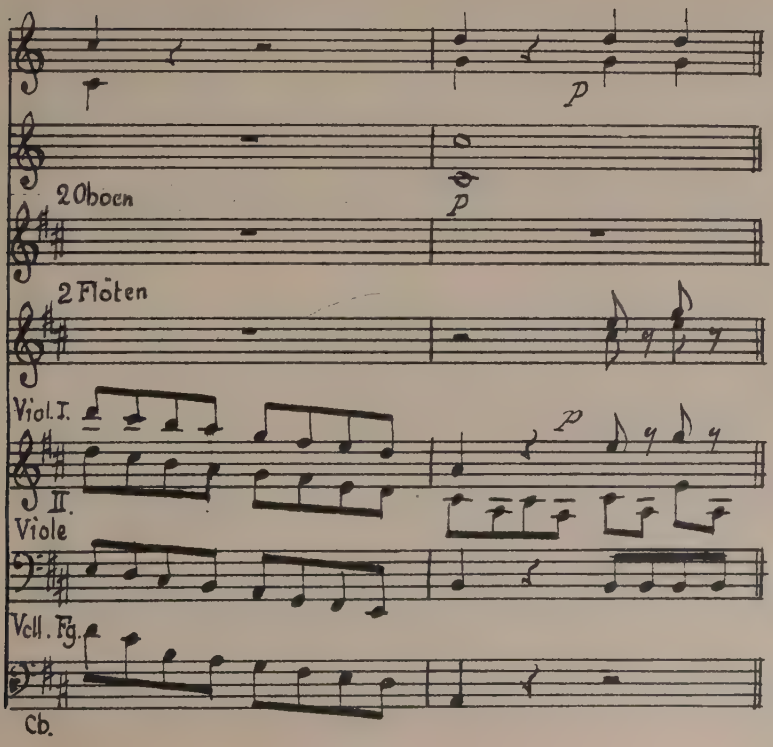
Aus dem Fagott-Quartett.

aus Durchführungssatz (Mittelsatz) des Allegro.



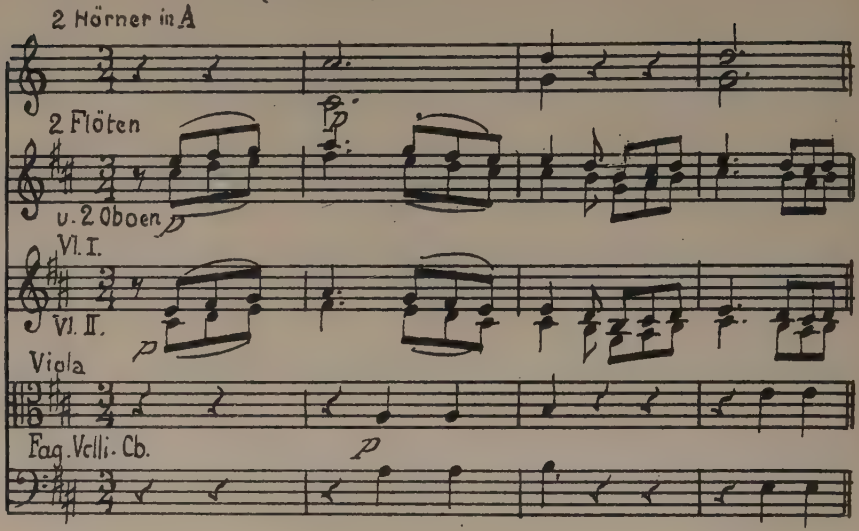
Aus: Sinfonia in D.



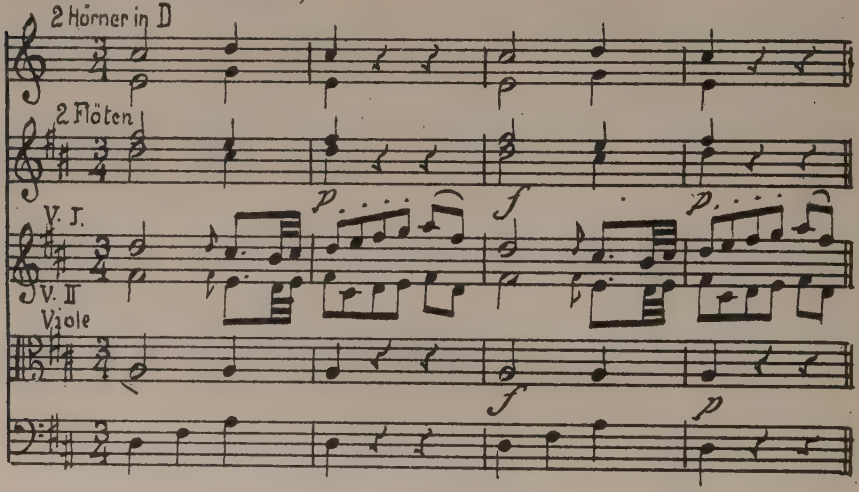


Aus: Sinfonia in D.

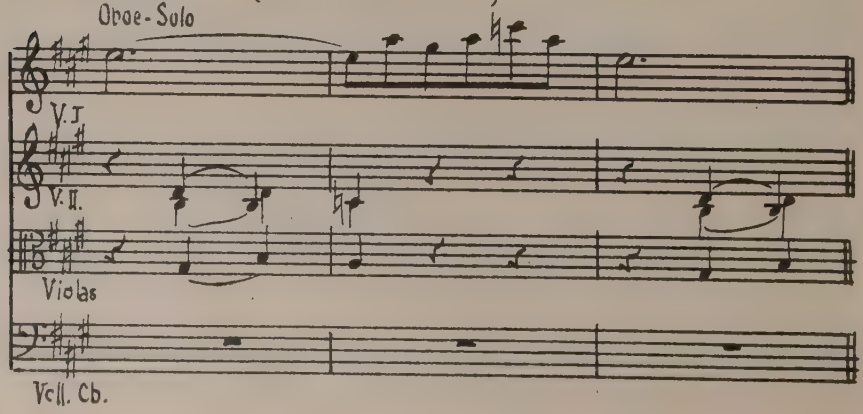
Andante moderato (2. Satz.)



Menuetto. (3. Satz.)



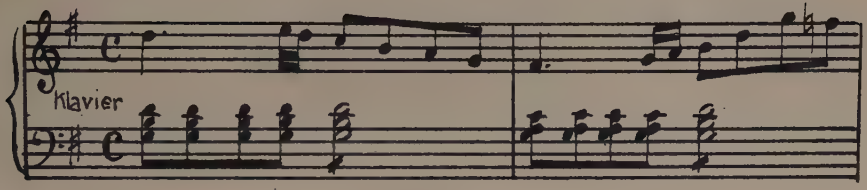
Aus dem Trio. (2. Teil des Trio.)



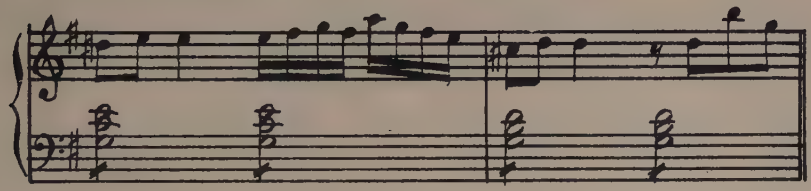
Notenbeispiele zu 6 Sonaten
für Klavier, Violine u. Fagott.

Aus Sonate I. Anfang des I. Satzes.

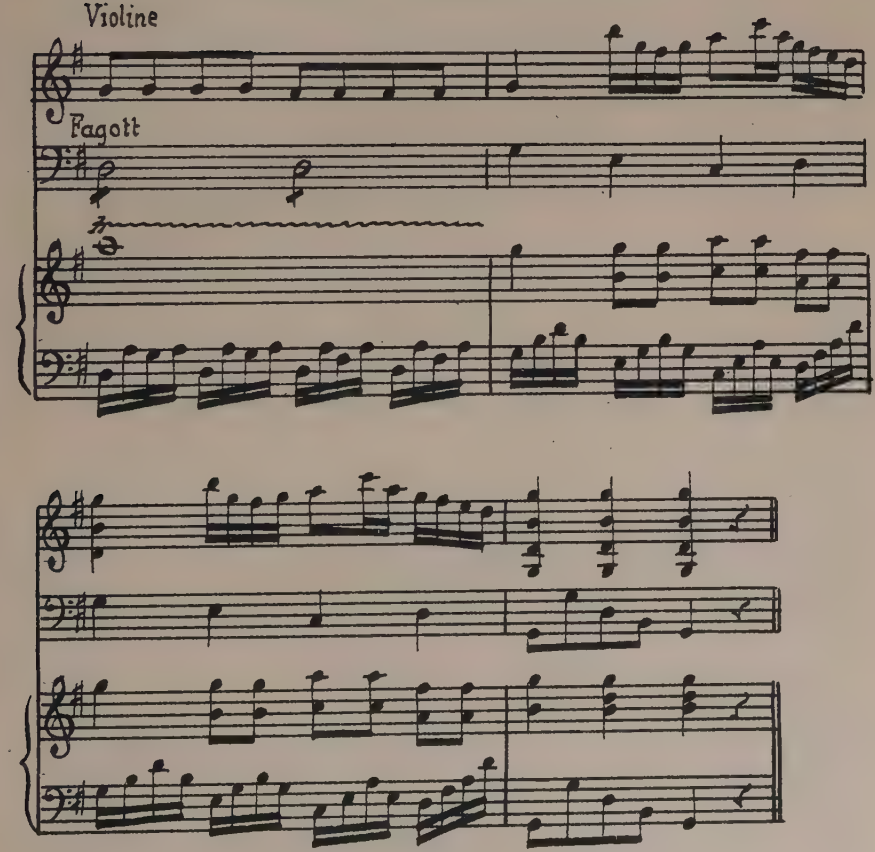
Allo.



Viol. u. Fag. Pausen.

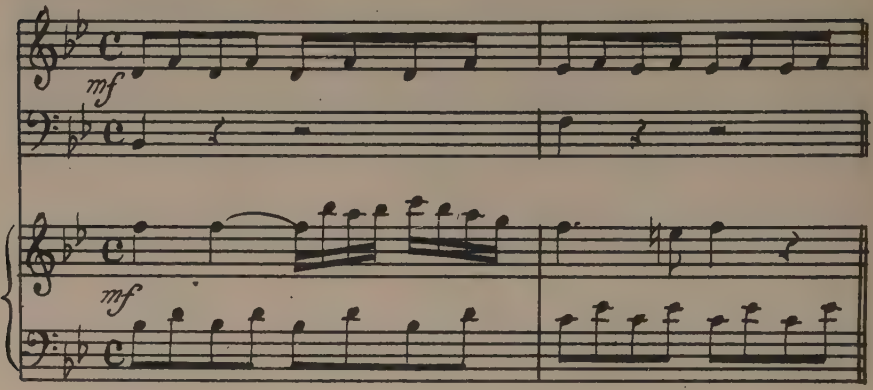


Sonate I. Schluß des I. Satzes.

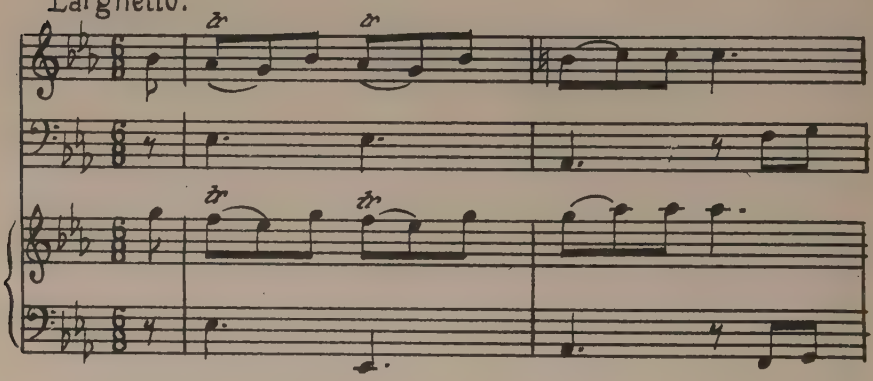


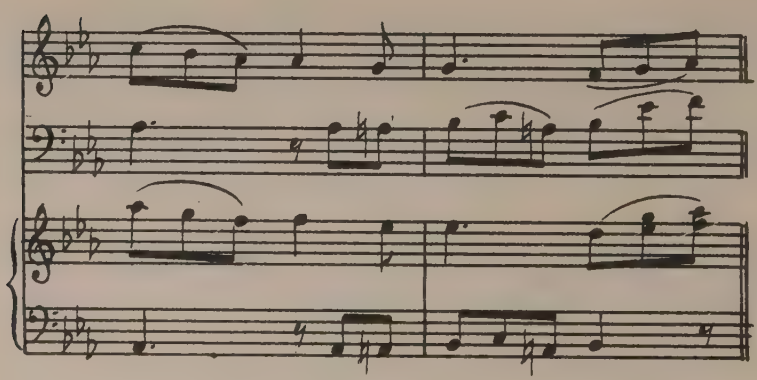
Sonate. II. Anfang des 1. 2. u. 3. Satzes.

All° non tanto.

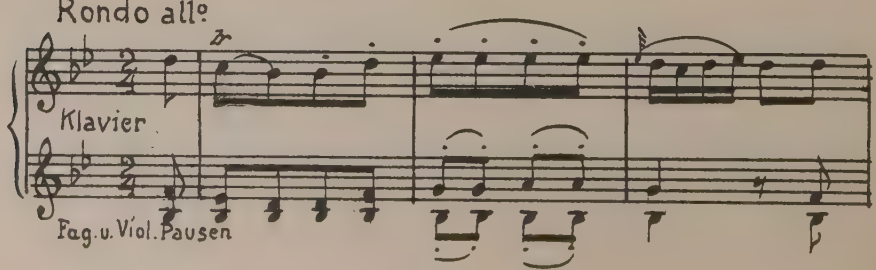


Larghetto.



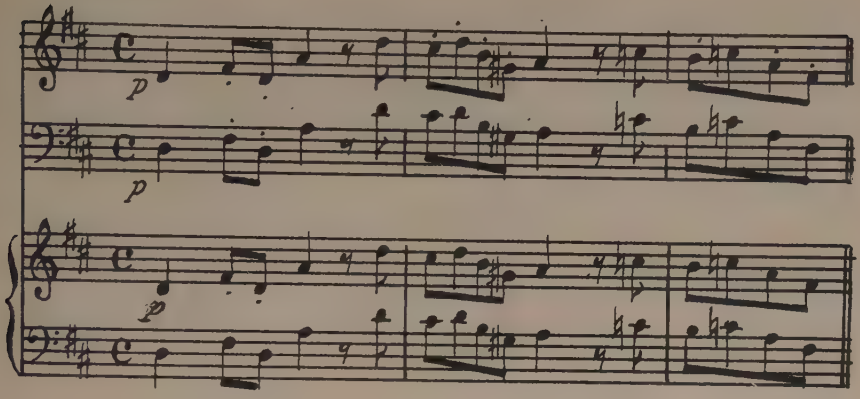


Rondo all°

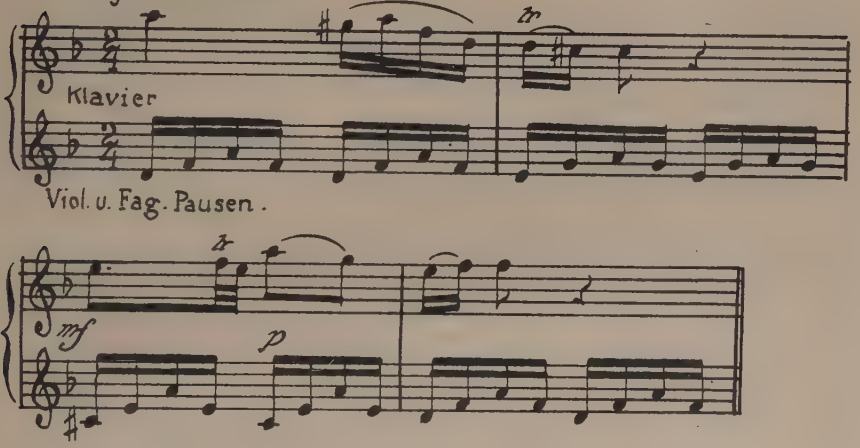


Sonate III. Anfang des 1., 2. u. 3. Satzes.

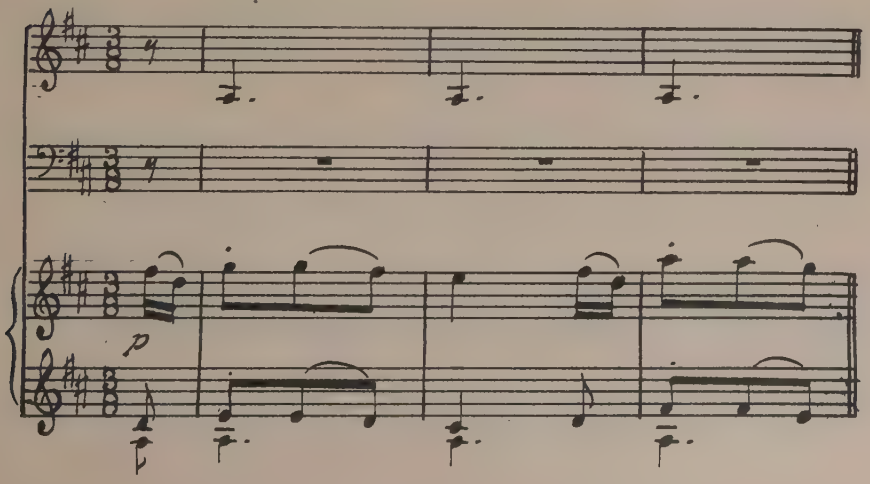
All° mod°



Adagio non molto.

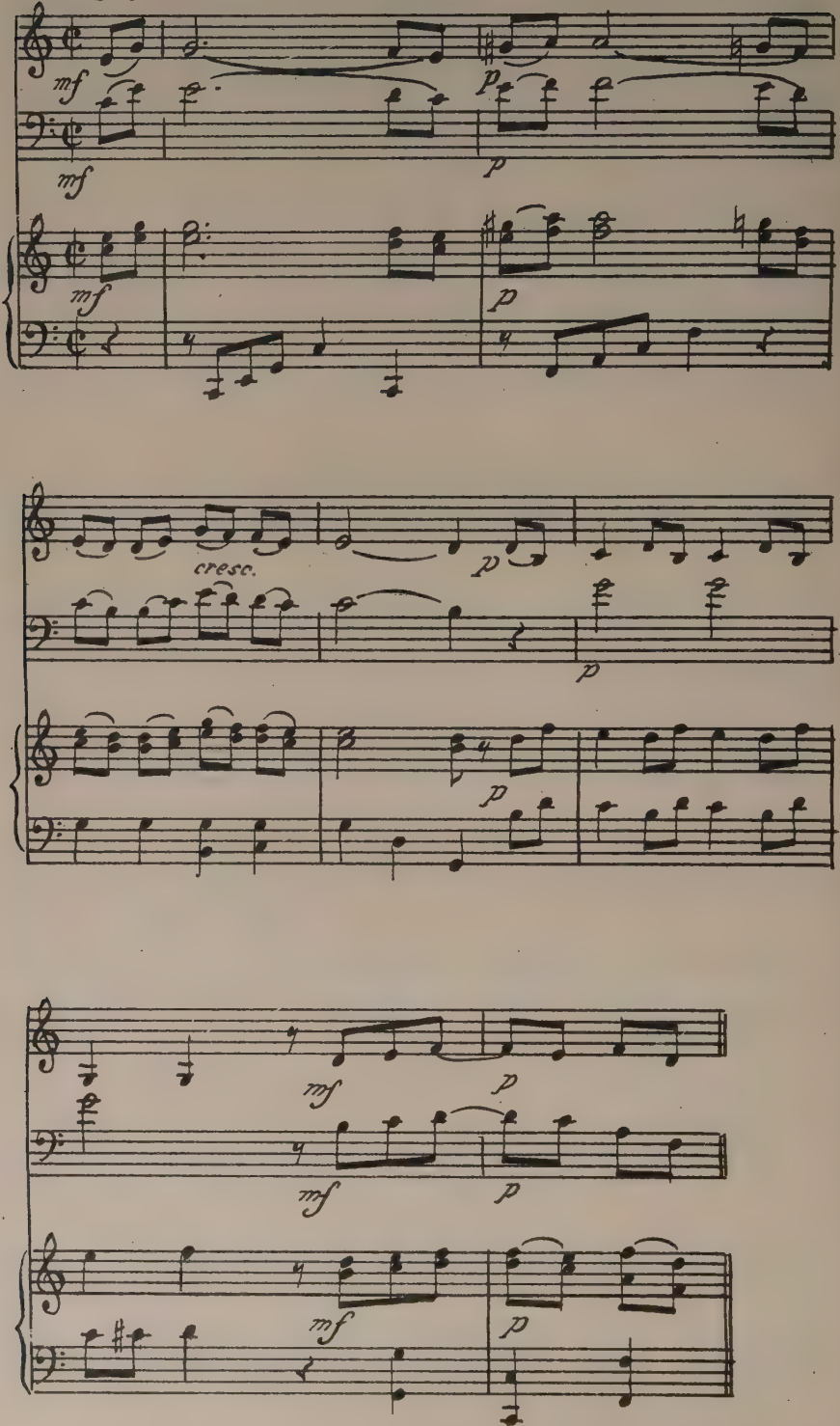


Rondo. Allegro giustoso.



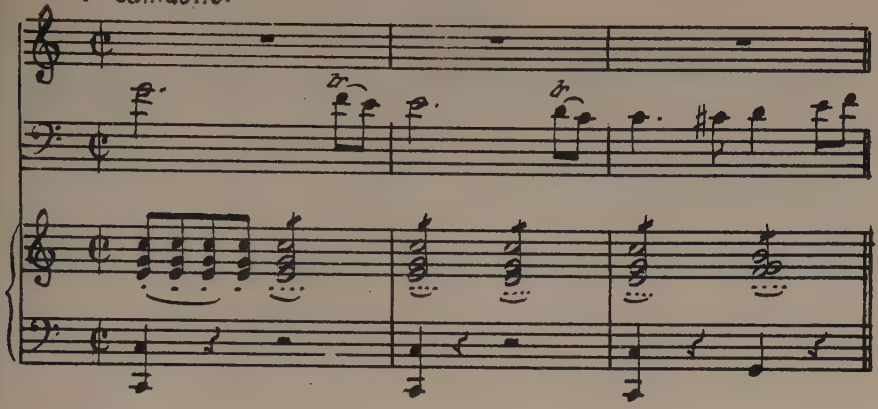
Sonate IV. Anfang des Mittelsatzes.

Largo, Romanze.

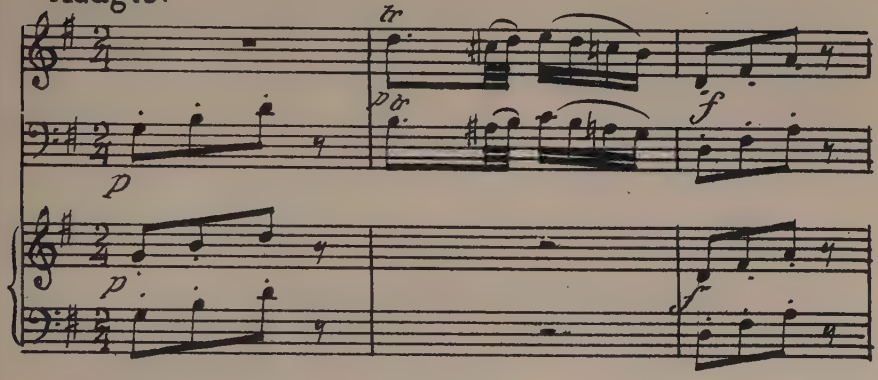


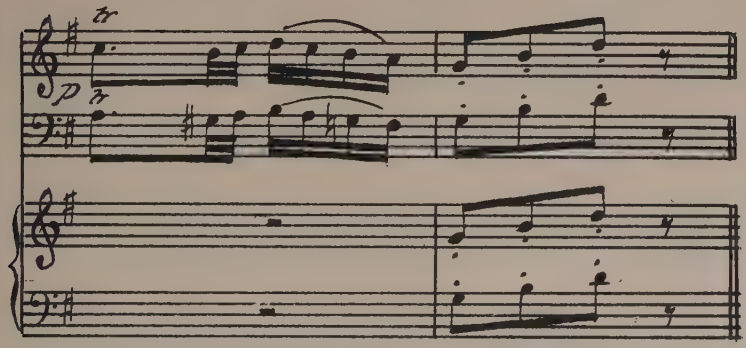
Sonate V. Anfang des 1., 2. u. 3. Satzes.

All° cantabile.



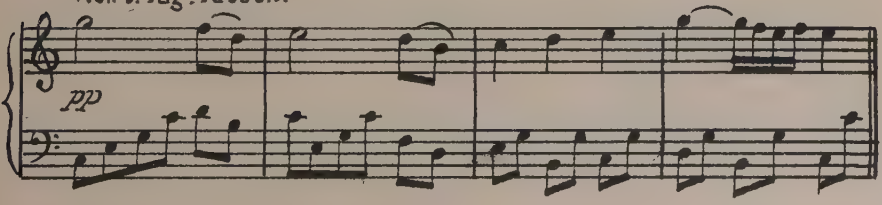
Adagio.





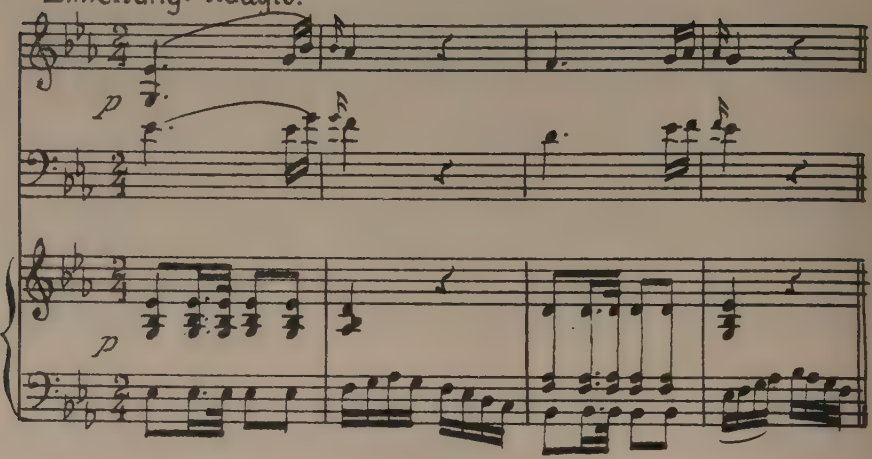
Tempo di Menuetto.

Viol. u. Fag. Pausen.

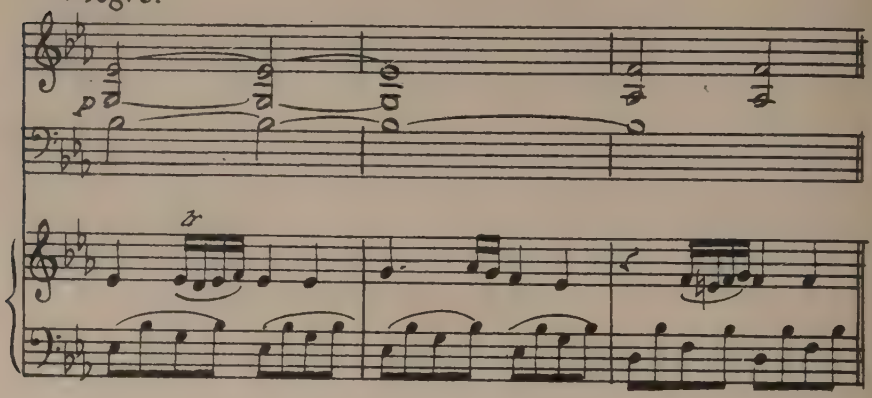


Aus Sonate VI.

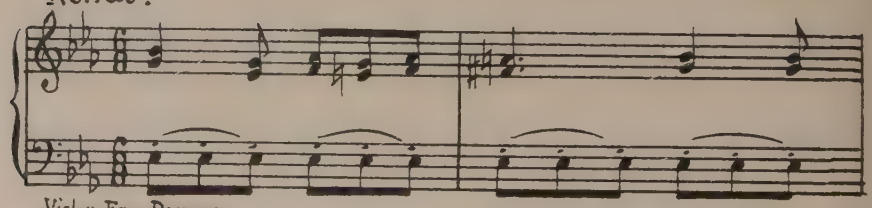
Einleitung. Adagio.



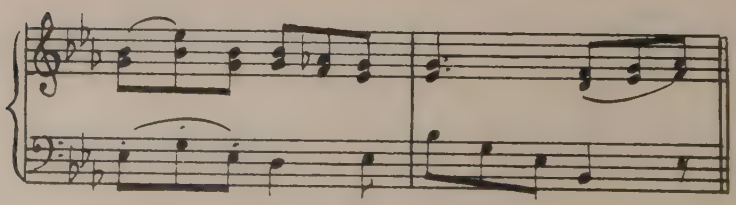
Allegro.



Rondo.

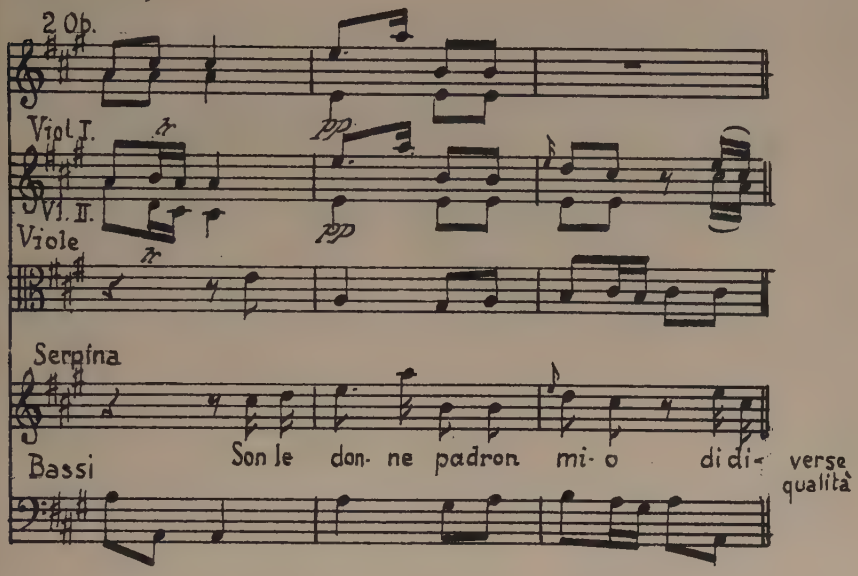


Viol. u. Fag. Pausen.

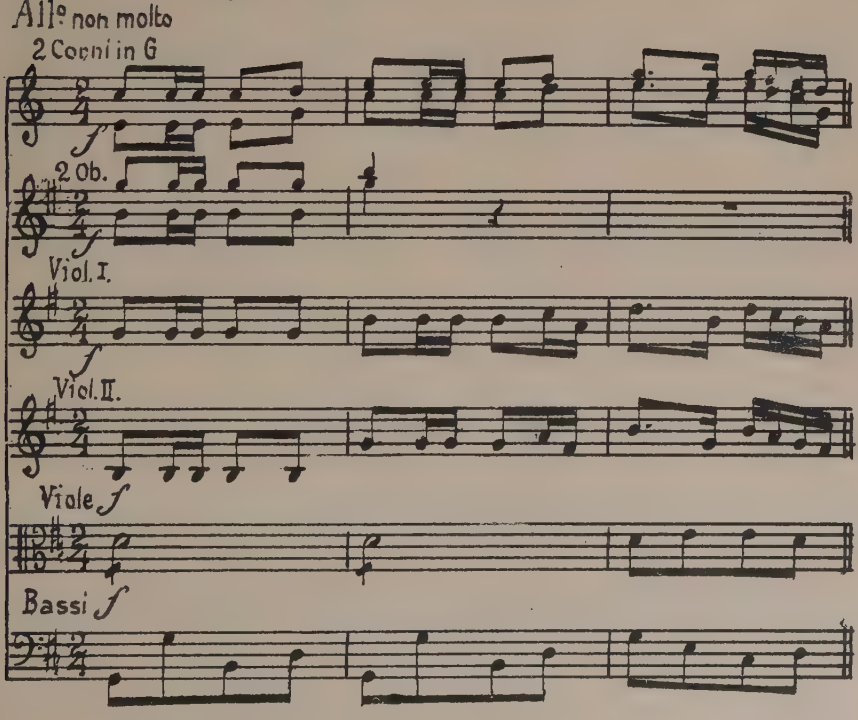


Aus der Serpina Arie (A-dur) 1. Akt.

Largo.
Takt 15-17.

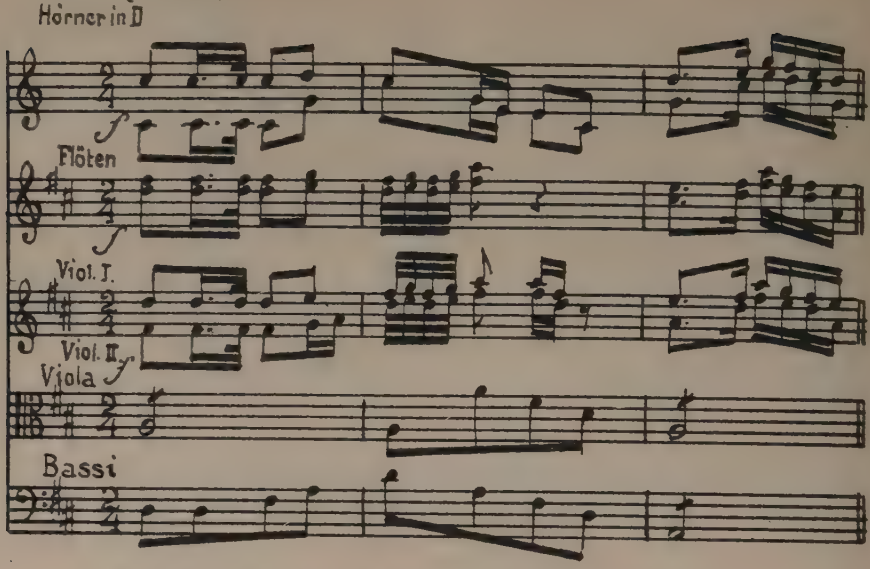


Beginn des Finale 1. Akt.

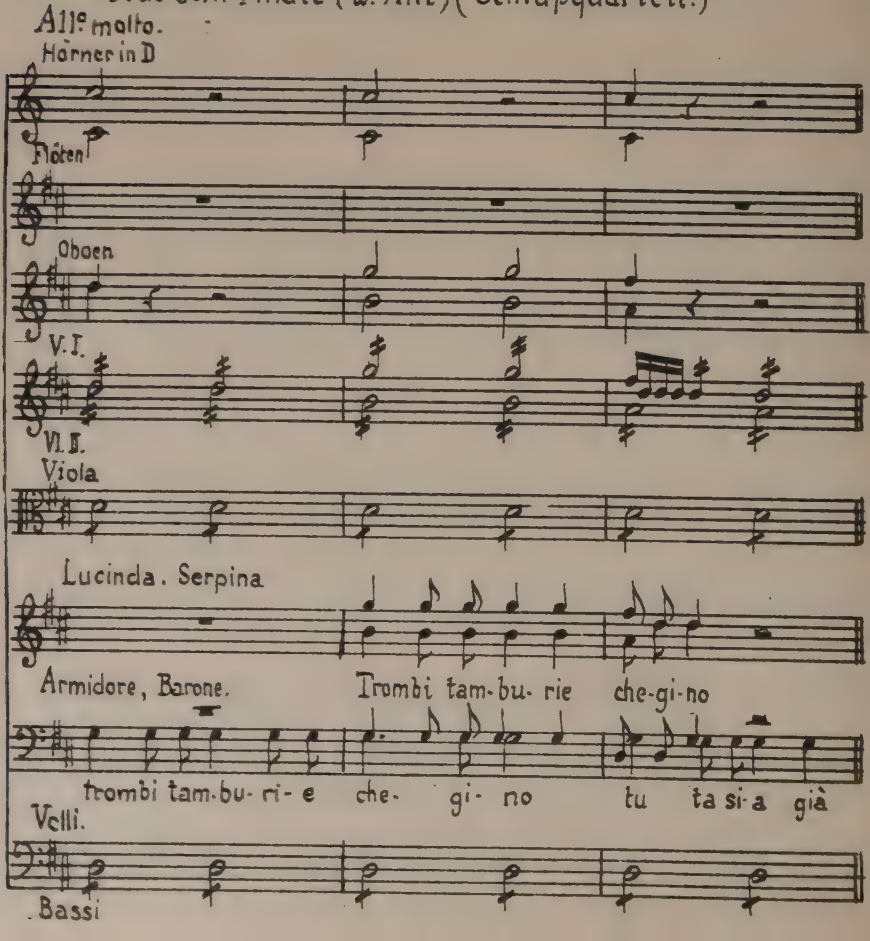


Aus der Opera buffa:

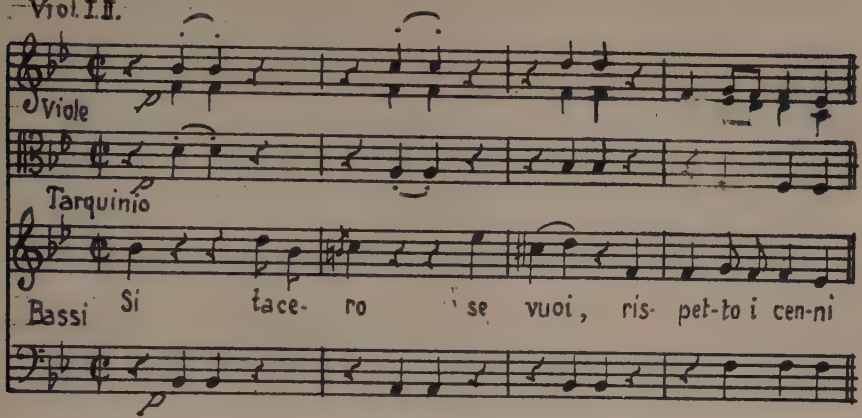
Marche (2. Akt.)



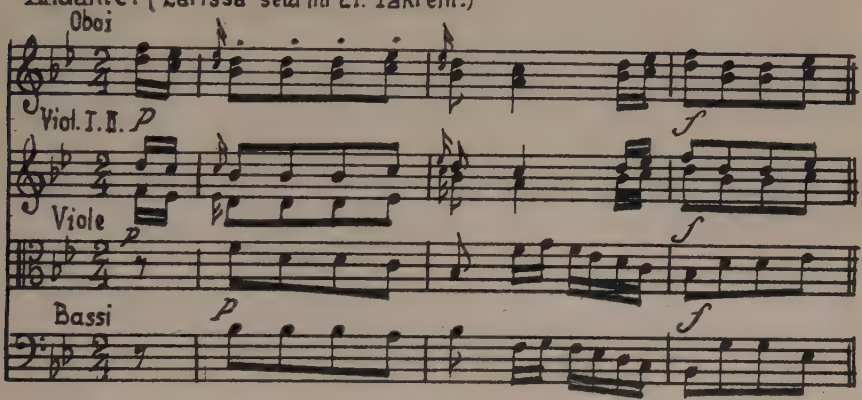
Aus dem Finale (2. Akt) (Schlußquartett.)



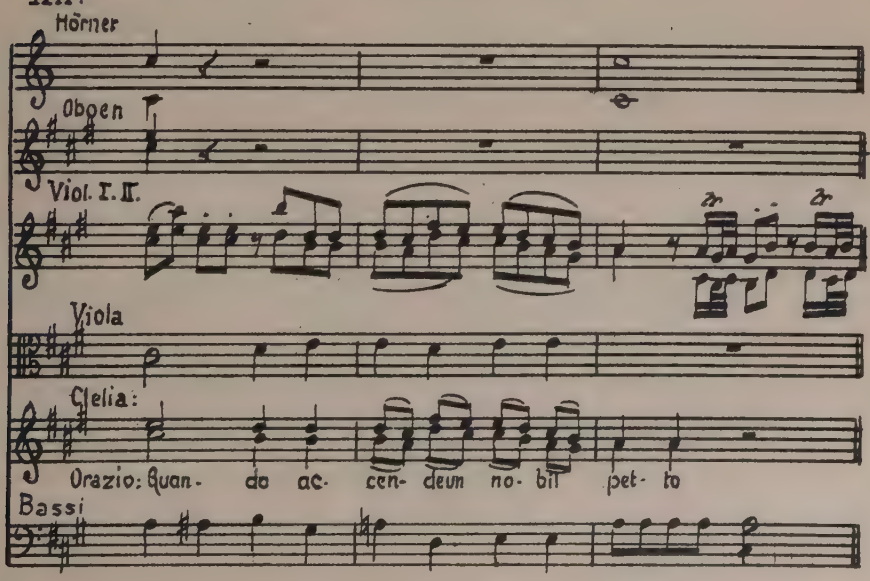
1. Akt. 1. Aria.



2. Akt. 2. Arie. (Rondeaux)

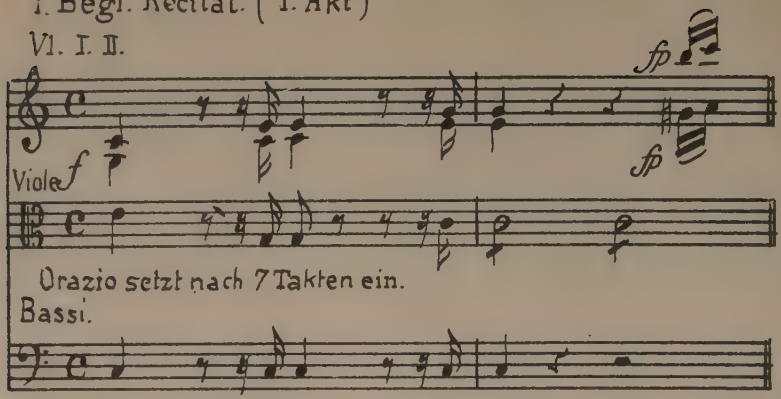


3. Akt. aus dem Duett in A. (Takt 59-61)

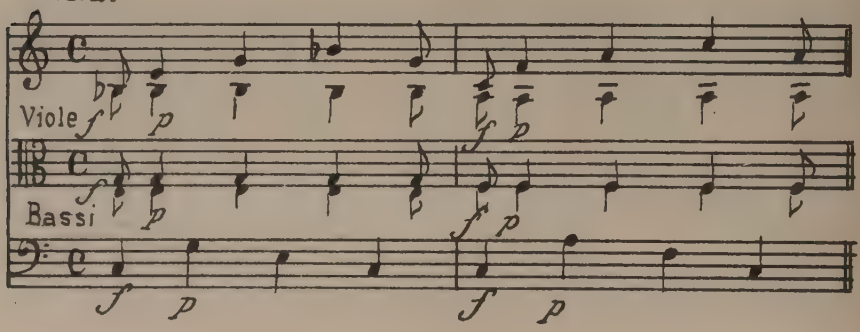


Opera seria.

1. Begl. Recitat. (1. Akt)



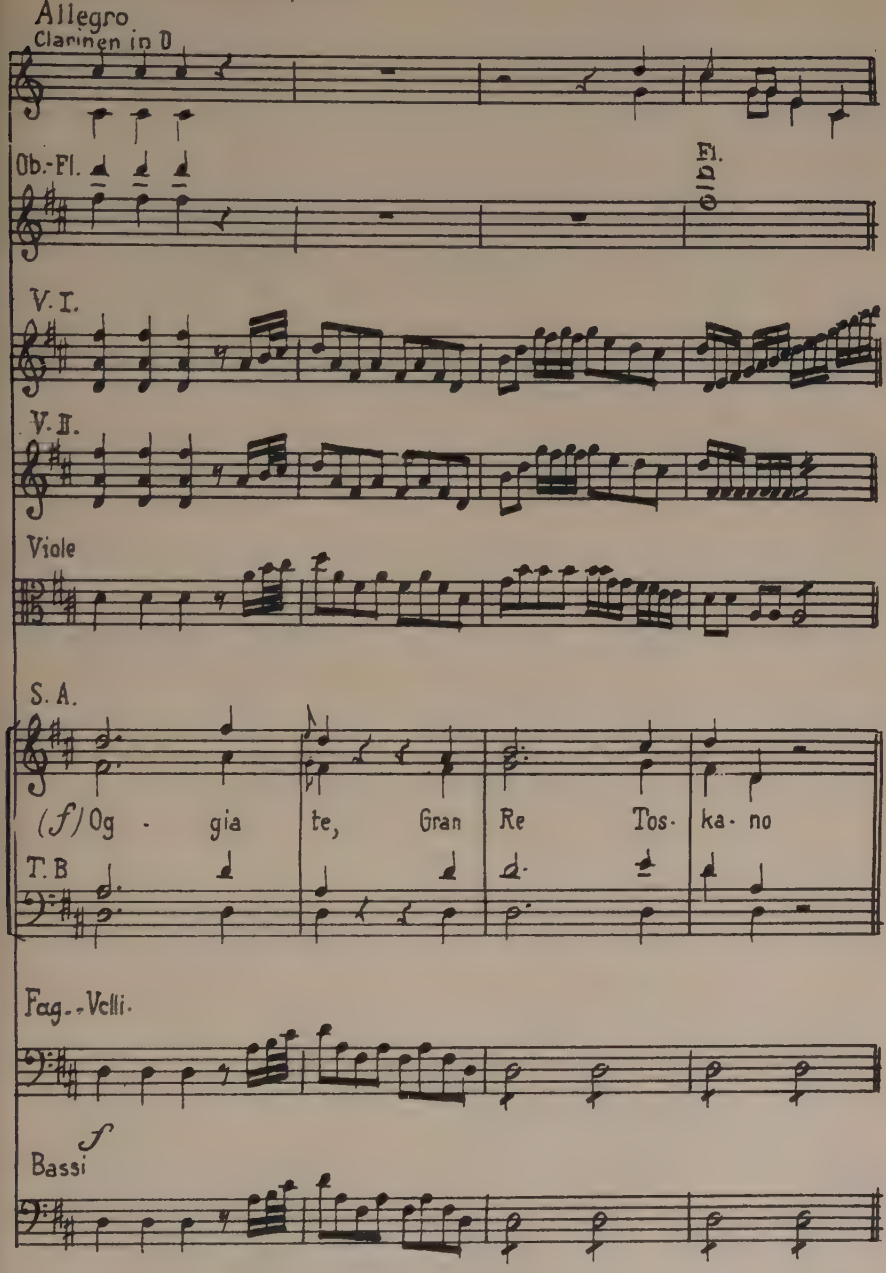
2. Begl. Rec. (Adagio) (1. Akt.)



Text dieses Rec.:

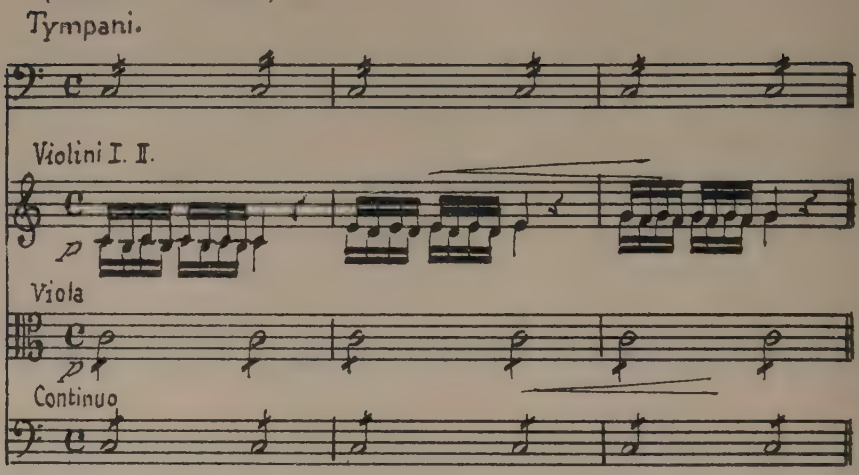
Misera! ah qual s'asconde
Sventura Orazio, e tenero, e confuso
Taci, Sospira, e volge altrove
il passo.
Giusti Numi, assistenza.
Io son di sasso!

Takt 12 - 15 des Schlußchores.



Aus dem Oratorium.

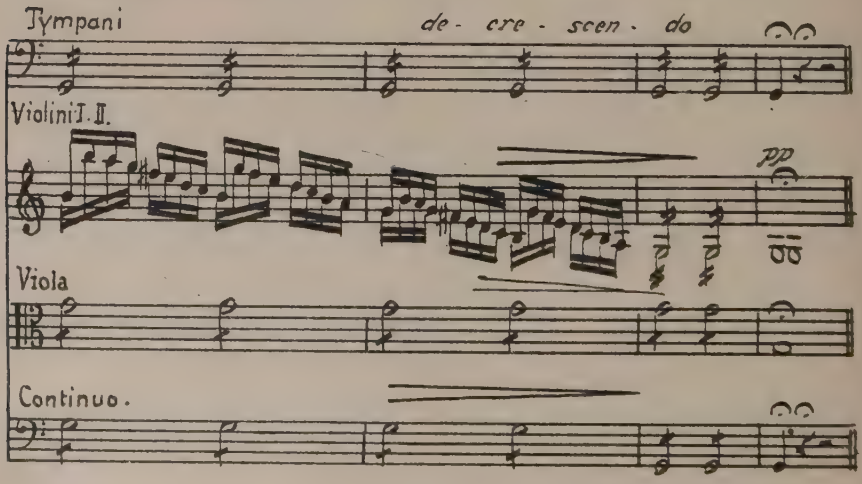
Begleitetes Recitativ.
(Instrument. Einl.)



Text des folgenden begl. Recitativs: Der Donner brüllt und rollt,
Der Himmel blitzt, es knallt,
Das gottlose Babel fällt!

Violinen bei „es knallt"

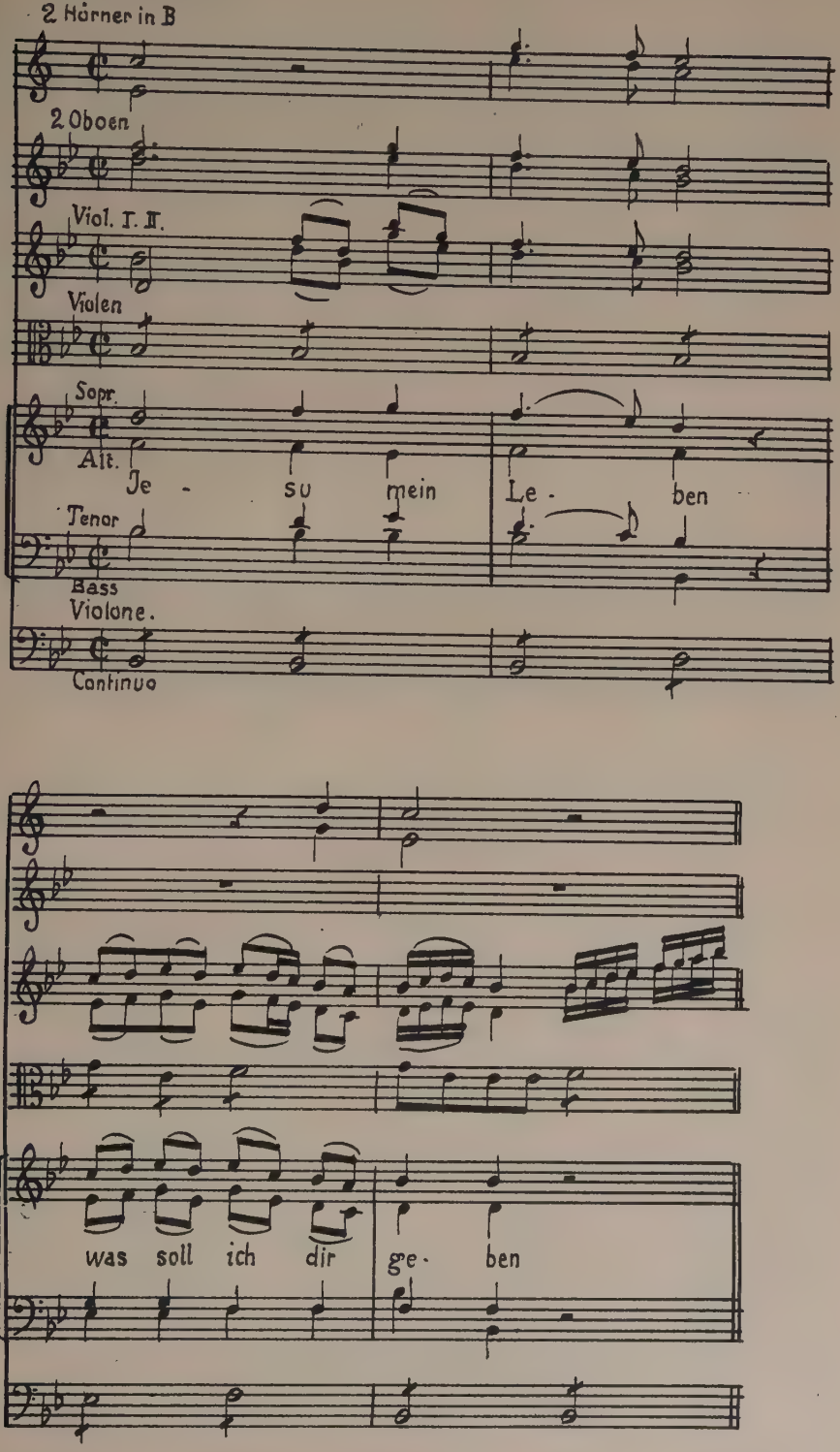
(Instrumental-Abschluß)



Aus dem Oratorium:

Schlußchor.

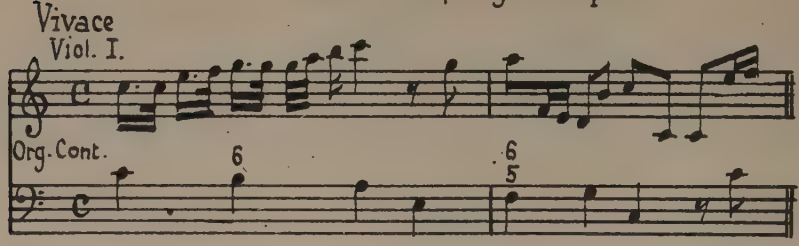
Andante alla breve.



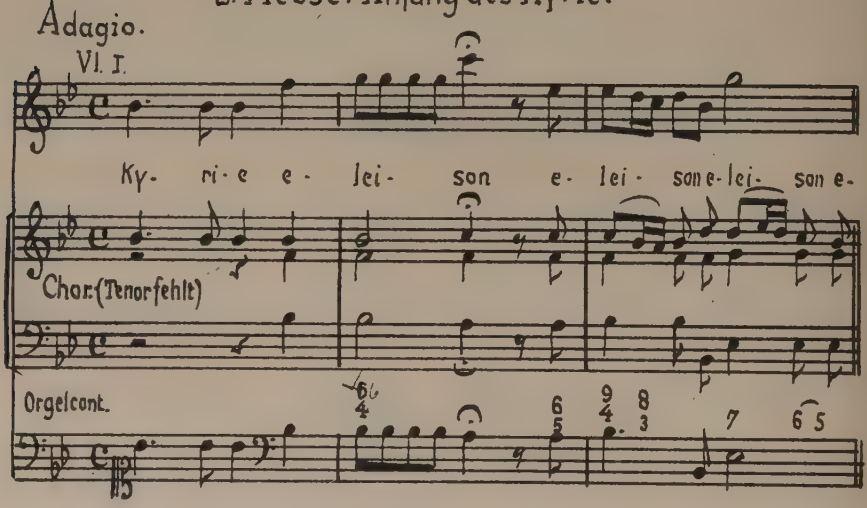
Musikbeilage zu „Ildephons Michl's 6 Messen."

Original: Viol. I. II. 4 stimm. Chor. Continuo. Fehlend 2 Violinst. u. Tenorstimme.

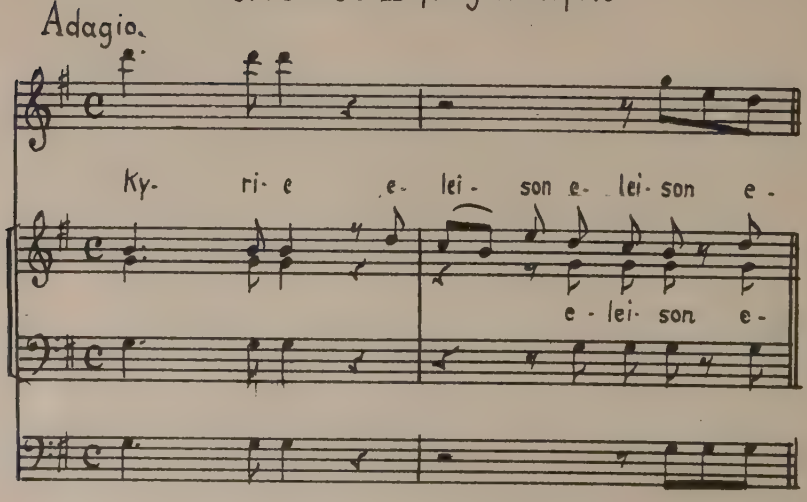
1. Messe. Anfang des Kyrie.



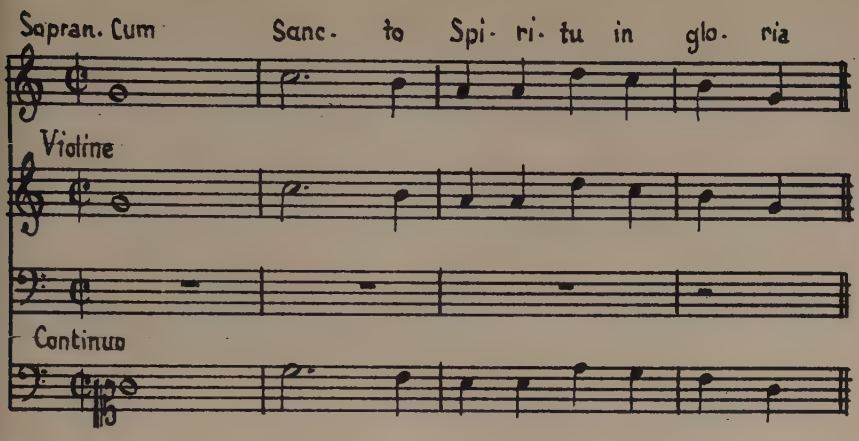
2. Messe. Anfang des Kyrie.



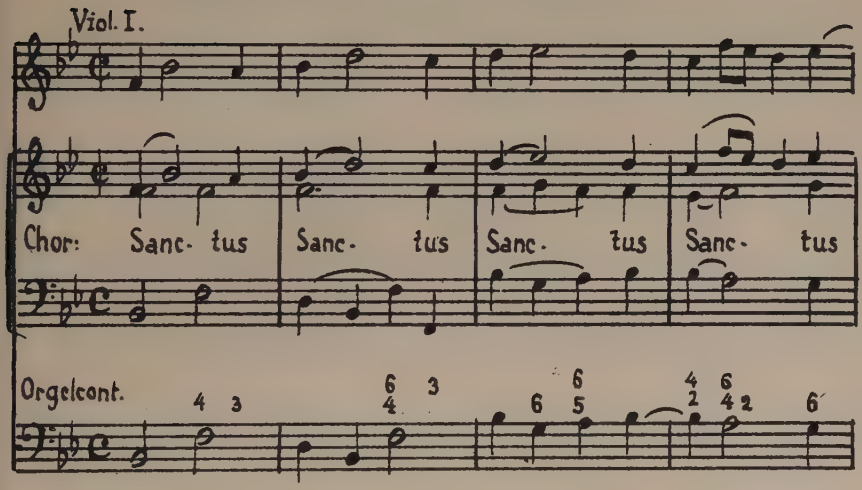
3. Messe. Anfang des Kyrie.



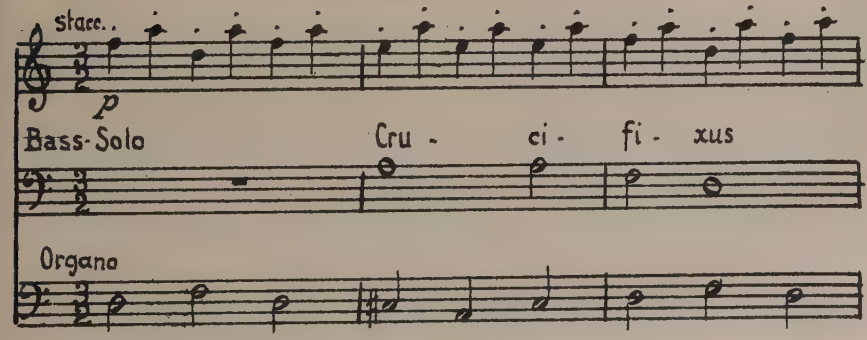
Aus dem Gloria der 1. Messe.



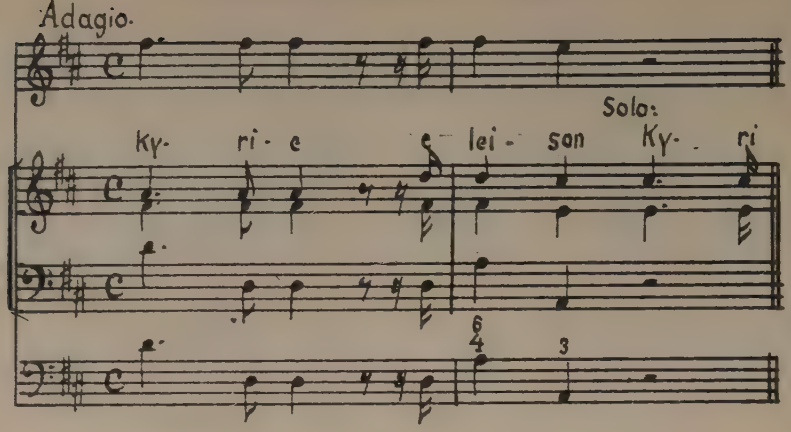
Aus dem Sanctus der 2. Messe.



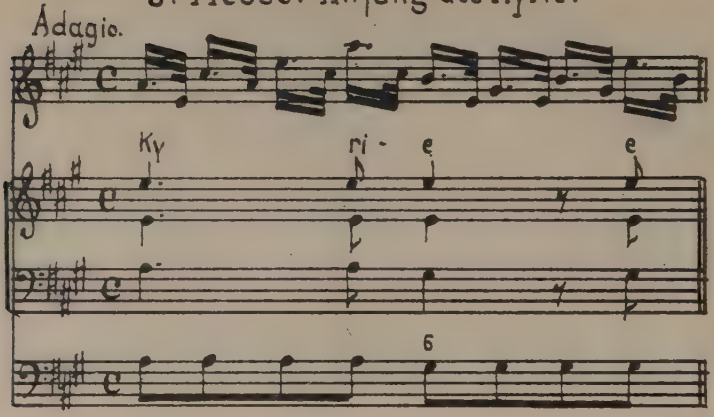
Aus dem Credo der 6. Messe.



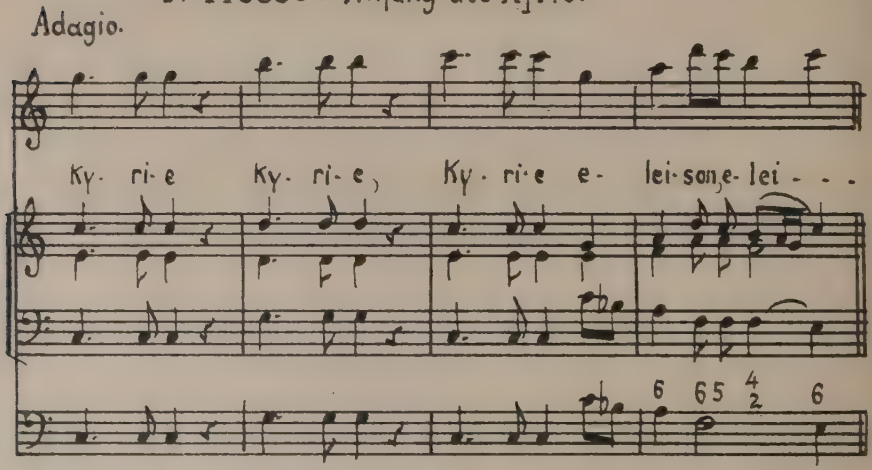
4. Messe. Anfang des Kyrie.



5. Messe. Anfang des Kyrie.



6. Messe. Anfang des Kyrie.



Lebenslauf.

Ich, Alfred Zehelein, wurde am 25. März 1902 in Miltenberg am Main als Sohn des kgl. Gymnasiallehrers Albert Zehelein und seiner Gattin Franziska, geb. Kester, geboren.

Im Jahre 1905 kam ich mit meinen Eltern nach Regensburg, wo ich nach den Volksschuljahren (1908—1912) das dortige humanistische Gymnasium besuchte. Während dieser Zeit kam mir das rege musikalische Leben im Elternhause besonders zu statten.

Nach Erlangung des Reifezeugnisses (1921) begannen die Hochschulstudien am Bayerischen Lyzeum Regensburg (1921/22) und an der Kirchenmusikalischen Hochschule Regensburg, welch letztere ich 1922 absolvierte.

September 1922 wurde ich in München am staatl. Erziehungsinstitut Albertinum Musiklehrer, welche Stellung ich noch inne habe. Meine Hochschulstudien setzte ich ebenfalls fort und war noch 6 Semester an der Universität München (Musikwissenschaft, Literaturgeschichte und Pädagogik).

Die Anregung zu meiner Dissertation gab mir Herr Universitätsprofessor Geheimrat Dr. Adolf Sandberger, dem ich, wie auch Herrn Privatdozenten Dr. G. Fr. Schmidt, zu besonderem Dank verpflichtet bin.

Seit 1925 leite ich die „Zeitschrift für geistliche Musik: Organon" und bin als Chordirektor an der Stadtpfarrkirche St. Sylvester-München tätig.

Mandruck A. G. München